PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

II

NUOVA SERIE – ANNO VIII 1958 – APRILE–GIUGNO

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

I MONUMENTI ITALIANI

(SOTTO GLI AUSPICI DELL'ACCADEMIA DEI LINCEI)

Fascicoli illustrativi dei principali monumenti italiani, studiati sotto l'aspetto tecnico e artistico. Un ricco materiale illustrativo, con piante, sezioni, particolari costruttivi e decorativi ne costituisce la parte fondamentale; inoltre nel testo sono riassunte e vagliate le caratteristiche costruttive, storiche ed estetiche.

Fascicoli del formato cm. 34 × 49, con illustrazioni intercalate nel testo e tavole fuori testo.

Opere architettoniche di Michelangelo a Firenze: PROSPETTO DI SAN LORENZO – BIBLIOTECA LAURENZIANA – CAPPELLA MEDICEA – Bruno Maria Apollonj, gr. 750 (1934) . . . . . L. **3000**

La Scuola architettonica di Vicenza: PALAZZI MINORI – Dal secolo XV al XVIII – Fausto Franco, gr. 650 (1934) . . . . . » **3000**

DIECI BATTISTERI LOMBARDI MINORI – Dal secolo V al XII – Ferdinando Reggiori, gr. 650 (1935) . . . . . » **3000**

OPERE DI ALESSIO TRAMELLO, Architetto Piacentino – Testo e rilievi di Pietro Gazzola, gr. 650 (1935) . . . . . » **3000**

ARCHITETTURA NEOCLASSICA A TRIESTE – Testo e rilievi di Umberto Piazzo, gr. 700 (1935) . . . . . » **3000**

LA BASILICA DI SAN NICOLA IN BARI – Testo e rilievi di Carlo Ceschi, gr. 650 (1936) . . . . . » **3000**

IL FORO E LA BASILICA SEVERIANA DI LEPTIS MAGNA – Testo di Bruno Maria Apollonj, gr. 950 (1936) . . . . . » **4000**

IL GRUPPO MONUMENTALE DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN MILANO – Testo e rilievi di Agnol–Domenico Pica, gr. 650 (1937) . . . . . » **3000**

IL DUOMO DI BARGA – Testo e rilievi di Luigi Pera, gr. 750 (1937) . . . . » **3000**

IL QUARTIERE DEL RINASCIMENTO IN ROMA – Testo e rilievi di Bruno Maria Apollonj, gr. 700 (1937) . . . . . » **3000**

L'ARCO DI MARCO AURELIO E DI LUCIO VERO IN TRIPOLI – Testo e rilievi di Salvatore Aurigemma, gr. 750 (1938) . . . . . » **3000**

LA CHIESA DI S. PIETRO IN VINCOLI A PISA – Testo e rilievi di Luigi Pera, gr. 700 (1938) . . . . . » **3000**

CHIESE SICILIANE DEL PERIODO NORMANNO – Testo e rilievi di Francesco Basile, gr. 750 (1938) . . . . . » **3000**

IL DUOMO DI CEFALÙ – Testo e rilievi di Giuseppe Samonà, gr. 650 (1939) » **3000**

LA CATTEDRALE DI COMO – Testo e rilievi di Piero Gazzola, gr. 950 (1939) » **4000**

Nuova serie:

LA CASA DI LOREJO TIBURTINO E LA VILLA DI DIOMEDE IN POMPEI – Testo di Amedeo Maiuri e Roberto Pane. Tavole di R. Pane e degli allievi della Facoltà di Architettura della Università di Napoli. Volume in folio, pagine 1–20 con 15 ill. nel testo di cui 4 a colori e 16 tavv. f. t., gr. 1.200 (1947). . . . . L. **4000**

VILLA SIMONETTA – MILANO – Testo di Ugo Tarchi. Vol. in folio, pagine 1-16 con 30 ill. nel testo e 20 tavv. f. t. gr. 1.400 (1953) . . . . . » **5000**

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

ROMA - PIAZZA G. VERDI, 10 - ROMA

ALFREDO BARBACCI

IL RESTAURO DEI MONUMENTI IN ITALIA

Le nuove norme del restauro, codificate tre quarti di secolo fa da Camillo Boito e aggiornate in seguito da vari studiosi, hanno dato col tempo frutti sempre migliori. Oggi, la necessità di riparare i vastissimi danni arrecati dalla guerra al nostro patrimonio artistico, inducendo i restauratori a derogare talvolta, più o meno sensibilmente, da tali norme, ha riacceso l'interesse pei problemi del restauro, suscitando discussioni e polemiche. Si sono così affermati nuovi e lodevoli concetti, che hanno indubbiamente avvantaggiato la teoria e la pratica del restauro monumentale; altri concetti, però, spacciati per originali, mentre non sono che una eco di idee e di gusti da tempo superati, costituiscono un pericolo pei monumenti, potendo condurre artefici esteticamente sprovveduti sulla via dell'errore.

L'autore ha perciò ritenuto opportuno riesaminare criticamente i più importanti o caratteristici lavori compiuti nel corso dei secoli sui monumenti, dando di ognuno un breve, ma preciso giudizio; si è valso poi, induttivamente, di tale casistica per aggiornare le correnti teorie del restauro e per formularne delle nuove, che valgano a porre l'attività restaurativa su di un più sicuro fondamento estetico.

Il volume, diviso in trentaquattro capitoli, considera tutta la materia relativa al restauro dei monumenti e alla tutela del loro ambiente. Definizioni e concetti, teorie e norme del restauro, vicende dei monumenti, patologia delle opere d'arte, categorie di restauro degli edifici e delle opere d'arte figurativa, progettazione ed esecuzione del restauro, tutela monumentale, paesistica e leggi relative. Un ampio capitolo è dedicato all'ambiente dei monumenti e allo scabroso argomento della convivenza della nuova e della vecchia architettura, fonte perpetua d'aspri dispareri; sottoponendo a giudizio critico le opere compiute in ogni tempo nell'ambiente dei monumenti, l'autore è giunto a dare una soddisfacente sistemazione alla difficile materia.

Per l'aggiornato senso critico che l'informa, come per la vasta casistica inerente ai vari problemi del restauro dei monumenti e della tutela ambientale, il volume, utile agli amatori d'arte ed alle persone colte che desiderano approfondire l'argomento, è indispensabile alle scuole d'architettura e d'ingegneria, agli uffici artistici e tecnici, agli architetti e agl'ingegneri, agli studiosi d'arte e soprattutto ai restauratori di opere d'architettura e d'arte figurativa.

Volume in 4°, del formato di cm. 22,5 × 29, rilegato in tela, con fregi dorati; consta di 430 pagine con 264 illustrazioni, gr. 2.720 (Ed. 1956).

LIRE **10.000**

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO
ROMA - PIAZZA G. VERDI, 10 - ROMA

ORAZIO MARUCCHI

LE CATACOMBE ROMANE

(Opera postuma)

È la ristampa di un'opera celebre dovuta ad uno dei più insigni archeologi nostri che vi sintetizzò tutta la sua dottrina; riveduta in ogni sua parte in modo da diventare cosa del nostro tempo. Un'appendice dà conto degli ultimi scavi e scoperte; 211 illustrazioni tratte da fotografie rendono agevole la lettura dei singoli capitoli.

Vol. in-4° di XXXII-704 pp. con 211 ill., il ritratto dell'A., e un app. del prof. Josi sulle scoperte più recenti fino al luglio 1933, gr. 2.370;

prezzo del vol. ril. in tutta tela, gr. 2.300 (Ed. 1934) . . . . . L. **6000**
prezzo del vol. ril. in tela con costole di pergamena e fregi in oro, gr. 2.700 (Ed. 1934) L. **8000**

GINO CHIERICI

LA REGGIA DI CASERTA

In questo volume denso di notizie inedite e di osservazioni originali, l'A. non si limita a narrare le vicende della costruzione o a descrivere le singolari bellezze di una delle più famose reggie del mondo, ma analizza con metodo di storico e con sensibilità di artista il capolavoro vanvitelliano inquadrandolo nell'architettura del tempo e rilevando valori ignorati, idee nuove ed ardite.

La Reggia di Caserta, attraverso il libro del Chierici che si legge con vivo interesse, appare sotto una luce nuova e Luigi Vanvitelli si mostra, qual'è, il più grande architetto italiano del sec. XVIII.

Vol. in 4° di 105 pp. di testo con 83 ill. nel t. e 53 tav. f. t., ed. num., in brossura, peso gr. 1.400 (Ed. 1937) . . . . . L. **5000**
Idem c. s., legatura in tela, dorso in pergamena con fregi e medaglione e taglio in oro sulla copertina, peso gr. 2.000 (Ed. 1937) . . . . . L. **7000**

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO
ROMA - PIAZZA G. VERDI, 10 - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

COMITATO DIRETTIVO: CARLO CECCHELLI • GINO CHIERICI • GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT • VINCENZO FASOLO • GIUSEPPE LUGLI • MARIO SALMI • PAOLO VERZONE

CONSIGLIO DI REDAZIONE: GIULIO CARLO ARGAN • EDOARDO ARSLAN • SERGIO BETTINI • AXEL BOETHIUS • STEFANO BOTTARI • SALVATORE CARONIA ROBERTI • LUIGI CREMA • FERDINANDO FORLATI • FAUSTO FRANCO • DAGOBERT FREY • EBERHARD HEMPEL • RICHARD KRAUTHEIMER • EMILIO LAVAGNINO • PIERRE LAVEDAN • AMEDEO MAIURI • NIKOLAUS PEVSNER • PIERO SANPAOLESI • PIETRO TOESCA • RUDOLF WITTKOWER • GIUSEPPE ZANDER • MARIO ZOCCA

SEGRETERIA DI REDAZIONE: GIUSEPPE ZANDER • PAOLO PORTOGHESI

NUOVA SERIE
ANNO VIII – 1958

FASCICOLO II
APRILE-GIUGNO

SOMMARIO

SALVATORE AURIGEMMA – *L'aspetto architettonico del Canopo di Villa Adriana* 49

STEFANO BOTTARI – *Contributi alla conoscenza dell'architettura del '700 in Sicilia* 69

FLAVIA PILO CASAGRANDA – *Uno sconosciuto architetto d'Altari: Jacopo Antonio Pozzo (1645–1721)* 78

ILLUSTRAZIONI, DOCUMENTI, NOTIZIE

LUIGI ANGELINI – *La chiesetta di S. Fermo in Bergamo restaurata e il contiguo chiostrino medioevale* 83

ARMANDO DILLON – *Il restauro del campanile di S. Maria delle Vigne in Genova* 86

FERDINANDO ROSSI – *La cripta dell'Impruneta* 88

RECENSIONI 94

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1958

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. **3.580**
	ESTERO	L. **5.000**
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. **1.000**
	ESTERO	L. **1.400**

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

L'ASPETTO ARCHITETTONICO DEL CANOPO DI VILLA ADRIANA

DELLE SCOPERTE singolarissime che si sono seguite nel Canopo di Villa Adriana nel corso degli scavi da me condotti tra il maggio 1951 e il dicembre 1955 è stata data notizia in tre relazioni apparse sul *Bollettino d'arte* dal Ministero della Pubblica Istruzione, e precisamente nei numeri IV del 1954 (pp. 327–341, con 20 illustrazioni), I del 1955 (pp. 64–78, con 22 illustrazioni), I del 1956 (pp. 57–71, con 24 illustrazioni). Un cenno ne sarà contenuto anche negli Atti della insigne Accademia Nazionale di San Luca.

Saranno invece qui riassunti per grandi linee i resultati d'ordine architettonico cui quelle scoperte han condotto.

Il Canopo di Villa Adriana è uno dei pochissimi o l'unico luogo identificabile della Villa, tra quelli che Elio Sparziano ricorda come assegnati da Adriano stesso alle varie località del suo predio tiburtino, a ricordo dei paesi e dei luoghi d'importanza monumentale o paesistica che maggiormente avevan colpito la sua immaginazione, durante i suoi lunghi viaggi. [1]

Il Canopo di Villa Adriana vuol essere il ricordo della località Canopo d'Egitto. Canopo è la cittadina che, a 120 stadi (= km. 21,600) a nord–est di Alessandria, era stata, prima della fondazione di Alessandria, non solo la capitale del delta del Nilo sotto il nome di Menelaite, ma forse anche il porto più importante del delta stesso. Il nome Canopo le derivò, verisimilmente, più che dal nome del leggendario pilota di Menelao ivi sepolto, dal nome del dio Canopo, un dio ora a testa umana, ora a testa di animale, su un corpo in forma di vaso: la qual forma è una di quelle sotto cui fu venerato Osiride.

Dopo la fondazione di Alessandria Canopo perdette molto della sua importanza, ma continuò ad esser notevole sia come centro commerciale, sia — soprattutto — come centro religioso; e, ubicata in una posizione naturale di rara bellezza, divenne il luogo di soggiorno ideale — specie durante l'estate — per gli abitanti ricchi di Alessandria. L'ubicazione felice dal punto di vista marittimo ha fatto sì, che anche in età moderna, Canopo — divenuta Aboukir — sia stata teatro di avvenimenti assai importanti. Nelle acque di Aboukir si svolse la celebre battaglia navale del 1° agosto 1798, in cui Nelson annientò la flotta francese; presso Aboukir si svolse la battaglia terrestre del 25 luglio 1799, in cui Napoleone Bonaparte disfece l'armata turca quivi sbarcata.

La celebrità di Canopo fu — come si è detto — particolarmente legata, in età tolemaica e romana, al suo carattere di centro religioso, e precisamente all'esistenza ivi del Serapeo: un santuario che, a detta degli antichi, era ancora più splendido di quello splendidissimo di Alessandria. Sarapis, la divinità venerata in questo santuario, assimilato dai Greci a Dioniso, dagli Egiziani ad Osiride, fu ben presto considerato, come Esculapio, il dio della medicina; sicchè il santuario divenne la mèta di folle ogni anno più numerose, per la fama dei miracoli che si attribuivano al dio (miracoli nei quali ebbero certo la loro parte le cure balneari e il clima eccellente del luogo). Gli scrittori antichi ci riferiscono di queste folle di pellegrini che risalivano con barche il braccio canopico del Nilo, cantando, danzando, e abbandonandosi a sfrenate licenze. E la ridente bellezza dei luoghi fece sorgere lungo le due rive del canale gran numero di case lussose in cui la gioventù danarosa di Alessandria finì per darsi ad orgie di cui è eco specialmente in Strabone (*Geog.*, XVII, 17), in Seneca (*Epist.*, V, 11), in Lucano (*Phars.*, X), in Giovenale (*Sat.*, VI, XV).

Adriano che fu due volte in Egitto, e di cui è memorabile soprattutto il viaggio del 130 d. C. (quando l'imperatore, dopo un lungo soggiorno ad Alessandria, volle risalire il Nilo, e durante la navigazione perdette misteriosamente il suo favorito Antinoo), dovè restar preso dalla singolare bellezza di Canopo e dalla imponenza del suo santuario: sicchè si spiega facilmente che egli volesse perpetuarne il ricordo nella sua villa tiburtina.

Fu in qualche modo ripetuto nel predio tiburtino di Adriano, l'aspetto architettonico del santuario di Serapide della Canopo egiziana ? Noi lo ignoriamo.

Il Serapeo della Canopo d'Egitto fu distrutto dal patriarca Teofilo, lo stesso che nel 391 d. C. incendiò e distrusse il Serapeo di Alessandria; e sulle rovine del santuario di Canopo fu costruito — non diversamente da quanto fu fatto ad Alessandria — un monastero. [2] Le vaste rovine del Serapeo egiziano furono poi abbandonate per secoli all'avidità dei cavapietre: sicchè oggi non è possibile riconoscere, nei dintorni dell'antico santuario, se non degli avanzi — sparsi qua e là — di colonne in granito rosa di Assuàn, di mosaici, di frammenti architettonici in calcare rivestito di stucco policromo, di capitelli, ecc. Per quanto si riferisce alla planimetria del santuario o delle sue singole parti, la speranza degli studiosi era questa, che qualche luce venisse dal Canopo di Villa Adriana. [3] Impossibile, nella Canopo d'Egitto, trarre elementi per una restituzione architettonica, da quanto esiste sul posto.

1

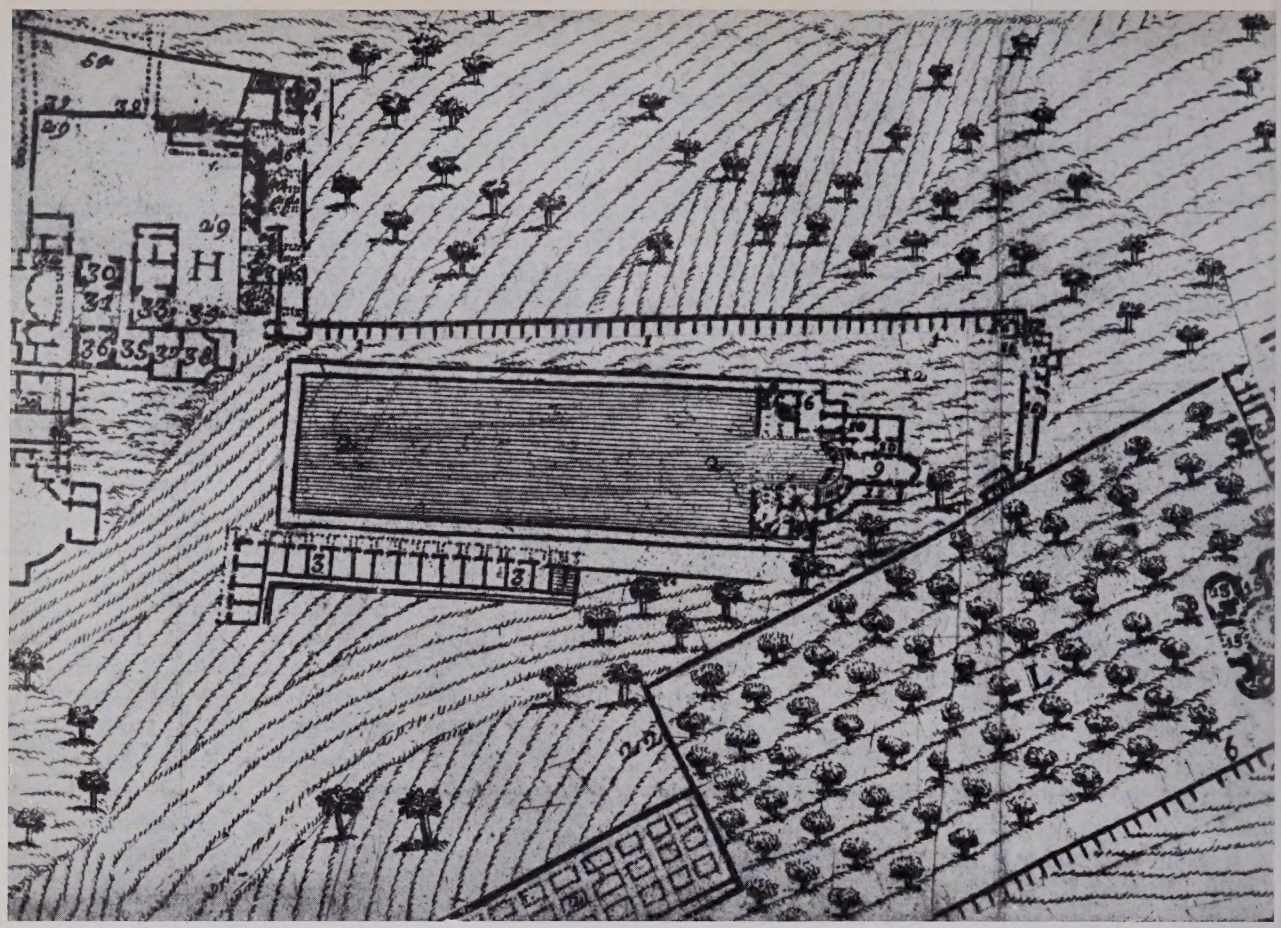


Fig. 1 – Il Canopo nella " Pianta della villa tiburtina di Adriano „ delineata da Pirro Ligorio e Francesco Contini. Ristampa Roma 1751 (*Fot. Ist. Archeol. Germ.*)

Nel " ricordo „, a Villa Adriana, di Canopo d'Egitto, di due elementi si volle tener conto: del tempio, e del ramo canopico del Nilo. Il tempio o Serapeo egiziano lo si adombrò a Villa Adriana con le imponenti strutture che tuttora si levano sul lato breve meridionale di una valletta — parzialmente artificiale — che è incassata tra due alti pianori; il ramo canopico del Nilo lo si adombrò scavando nel fondo della piccola valle un lungo bacino od euripo. Tutte le piante e tutte le prospettive che via via sono state delineate del Canopo di Villa Adriana si sono, naturalmente, basate, prima ancora dei nostri scavi degli anni 1951–1955, su questi due elementi essenziali, che sono imposti dal paesaggio stesso.

È stato rilevato autorevolmente — e fra gli altri dal nostro Canina — che quando si parla di " ricordo „ od imitazione del Canopo egiziano, la parola va intesa con molto buon senso. A parte la circostanza che nella Villa Adriana il paesaggio del Canopo non ha, per se stesso, nulla di egiziano (poichè Adriano ha scelto, verisimilmente, il luogo solo perchè meglio si prestava alla restituzione che aveva in animo di tradurre in realtà), anche il " ricordo „ del tempio e del canale di Egitto non sono che degli adattamenti assai liberi e — per quanto riguarda le strutture murarie — di carattere essenzialmente romano. Non si può — dice il Canina — " nella suddetta imitazione del Canopo rinvenire nulla che fosse stato eretto con il preciso genere di architettura proprio degli antichi Egiziani. Ed infatti tutto ciò che sussiste, tanto nella struttura di tale edificio (il Serapeo), quanto nella sua decorazione, trovasi essere simile a quello impiegato nelle altre fabbriche della villa „ (*Gli edifizi antichi dei contorni di Roma cogniti per alcune reliquie, descritti e dimostrati nella loro intera architettura*, vol. V, p. 185 (Roma, Bertinelli, anno MDCCCLVI). Il Canina si riferisce, più precisamente, alla forma curvilinea, nelle strutture architettoniche: forma curvilinea che non si riscontra mai " nei vetusti monumenti dell'Egitto „ (p. 185).

Primo in ordine di tempo a trarre lo spunto dalle rovine del Canopo di Villa Adriana per un frettoloso schizzo di pianta del Serapeo fu — per quanto sappiamo — Giuliano da San Gallo (a. 1445–1516).[4] Il

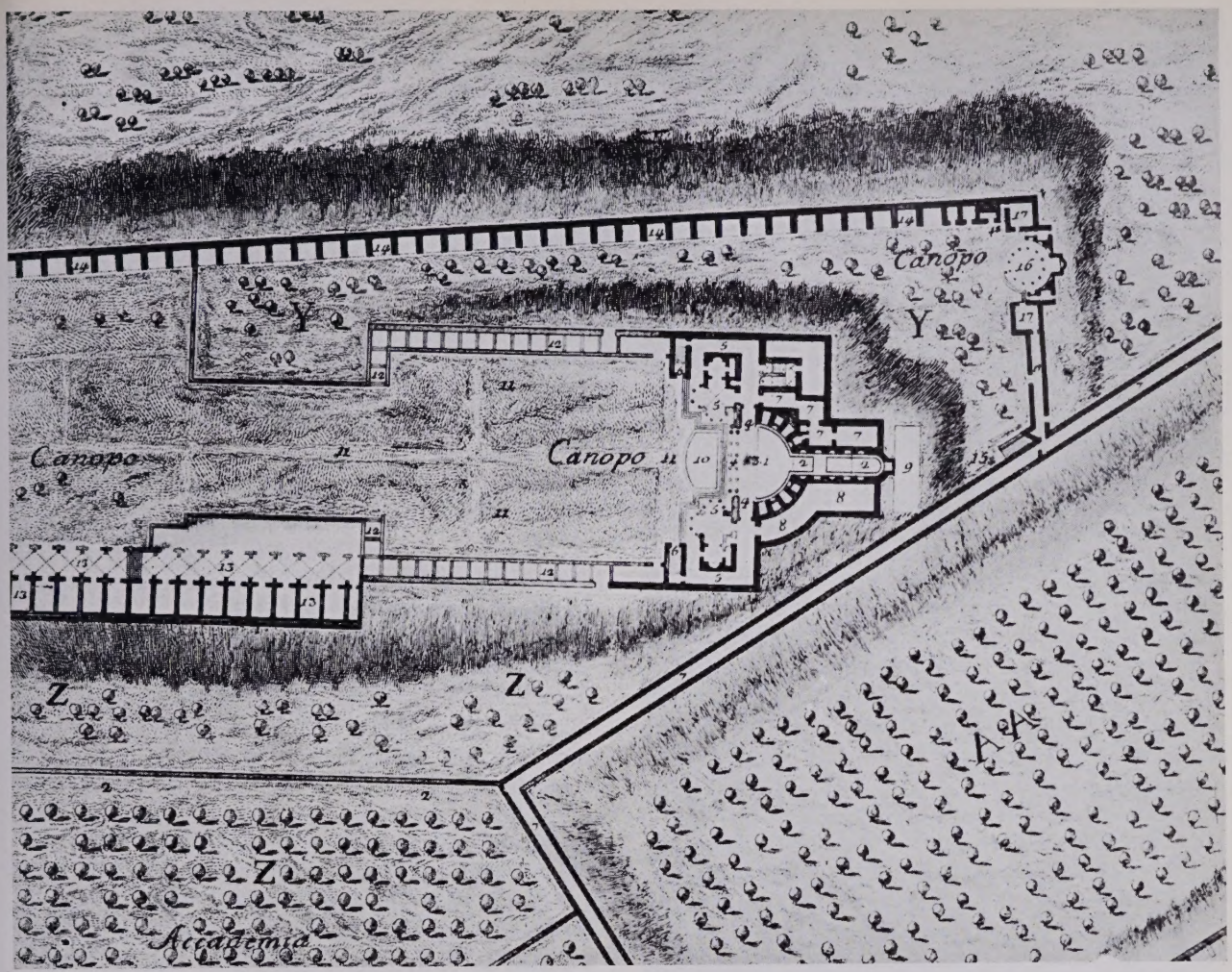


Fig. 2 – Pianta del Canopo, secondo Francesco Piranesi (a. 1781) (*Fot. Gab. Fotog. Naz., n. 35826*)

Sangallo, colpito dalla singolarità della sala ad emiciclo e dell'andito che la prolunga in direzione di mezzogiorno, tracciò una sommarissima pianta delle strutture visibili, e la completò idealmente, immaginando un primo prospetto monumentale con quattro colonne, là dove ricorrerebbe l'appiombo della facciata della semicupola, e segnando poi un secondo prospetto con dodici colonne più innanzi, là dove affacciano verso nord le strutture dei corpi minori o d'ala, i quali fiancheggiano e pongono in risalto la grande sala absidata. Del canale o euripo nessuna traccia nello schizzo del Sangallo.

Verso la metà del Cinquecento delineò la pianta generale della villa Pirro Ligorio, il quale attese a fruttuosi scavi nella villa stessa per commissione del cardinale Ippolito II d'Este (anni 1551 e seguenti). Detta pianta rimase a lungo inedita, e non fu pubblicata che nel 1634, dopochè il cardinale Antonio Barberini diede incarico all'architetto Francesco Contini di fare accuratamente il riscontro degli edifizi sul terreno (*fig.* 1).

Nella pianta Ligorio–Contini han carattere essenzialmente, ai nostri effetti, gli elementi di cui appresso:

a) L'euripo del Canopo è reso come un bacino rettangolare con sponde rettilinee sui lati lunghi ovest, est, e sul lato breve nord; mentre sul lato a mezzogiorno (che è quello su cui sorge il Serapeo) le acque, graficamente indicate, occupano tutta la superficie chiusa dall'emiciclo, e di qui invadono, senza soluzioni di continuità, l'area del bacino. L'acqua non è indicata nell'andito che prolunga a sud, in corrispondenza dell'asse centrale, la sala absidata. S'immagina, in conclusione, che l'invaso o bacino sia unico, e che dai piedi delle pareti della sala ad emiciclo esso corra sino alla sponda nord dell'euripo.

b) Il lato breve meridionale dell'euripo (l'euripo è lungo — dice la didascalia — palmi 720, e cioè m. 160,56, [5]) giungendo a nord più presso la fronte del cosiddetto " Pretorio ,, , ed è largo palmi 200 e cioè m. 44,60, così da occupare grandissima parte della larghezza della valletta) ha due elementi rettilinei di sponda

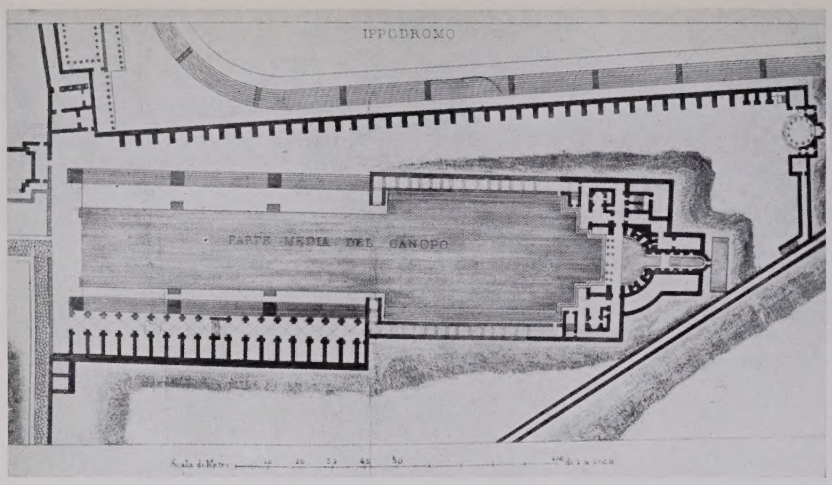


Fig. 3 – Pianta restaurata del Canopo di Villa Adriana secondo Luigi Canina (a. 1856). (Da Luigi Canina, *Gli edifizi antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie*, vol. VI, a. 1856, tav. 166)

in corrispondenza dei due corpi struttivi minori che fanno ala alla grande sala ad emiciclo. Dietro le due brevi linee di sponda son segnate, da ciascun lato, tre colonne. Manca un prospetto monumentale sull'appiombo della fronte della semicupola gettata sulla sala ad emiciclo; sono immaginati invece due minori prospetti sulle strutture d'ala del complesso monumentale.

Diamo qui la didascalia quale appare, col testo latino a fronte, nella edizione nuova della pianta che si data dal 1751. La didascalia è istruttiva per un notevole numero di elementi.

"Pianta della villa tiburtina di Adriano Cesare, già da Pirro Ligorio, rinomatissimo Architetto ed Antiquario disegnata e descritta, dopoi da Francesco Contini diligentissimamente riveduta, e data alla luce. Ora nuovamente incisa in rame, ed in questa più bella e comoda forma ridotta, coll'aggiunta della sua spiegazione latina. In Roma 1751. Nella stamperia di Apollo presso Campo de' Fiori, nel palazzo della Farnesina.

Pag. 19:

Capitolo X. Della Valle e Tempio del Canopo, notato con la lettera K.

1. Muro longo palmi 640 che con suoi contraforti verso la Valle del Canopo, mantiene il Poggio della lettera I e detta Valle è longa palmi 882, larga palmi 340.

2. Euripo del Canopo longo palmi 720, largo palmi 200.

3. Due Appartamenti di 20 stanze per piano, le quali appianano, e sostengono il Poggio, che gli giace sopra verso Ponente Libeccio; ove nelle volte del secondo piano sotto il Poggio si vedono alcune dipinte di spartimenti di grottesche.

4. Tempio del Canopo in faccia la Valle di figura di un grand'Emiciclo di palmi 75 di diametro.

5. Due stanzini dall'una e l'altra parte del Tempio nel primo ingresso, con le nicchie in faccia, dove erano collocate due statue.

6. Corritori sotterranei, che girano di dietro, e da i fianchi di detti stanzini.

7. Quattro vani sfondati nella grossezza della muraglia dell'Emiciclo, longhi palmi 6 fondi palmi 8 e mezzo, i quali erano fatti a gradi per far saltar l'acqua, che usciva da essi; e tra l'uno e l'altro erano nicchie, ove erano collocate le statue dei loro Dei.

Pag. 20:

8. Stanzini dentro la grossezza del muro dietro le dette nicchie, nelli quali calavano i Sacerdoti per una buca nel mezzo della volta, e rispondevano a quelli, che domandavano grazie alli Dei.

9. Sfondato nel mezzo del Tempio, fondo palmi 90. largo palmi 21. con cinque nicchie per lato, ed una nel fondo, dove era la statua di Nettuno o Canopo; e per quanto tengono le linee puntate per traverso nel mezzo, è coperto, ma vicino all'arco ed in fondo è scoperto, come due Cortili.

10. Stanze nella parte del Tempio verso Greco Levante, che sono sotto terra tutte rovinate.

11. Luogo sotterraneo dall'altra parte del Tempio, che gira secondo il fianco di fuori, e riceve il lume da sei finestre quadre nella volta, come bocche di pozzi; e questo era tutto dipinto, come se ne veggono le vestigie sotto la detta volta.

12. Poggio alto sopra il detto Tempio, ove era un piano o Piazza circondata di Fabbriche.

13. Edifizio, che doveva essere un altro Tempio, in forma di Emiciclo, ornato di nicchie e statue, il cui diametro è palmi 50.

14. Quattro stanzini dall'uno e l'altro lato dell'Emiciclo, che servivano per passo.

15. Due altre stanze a canto detti stanzini.

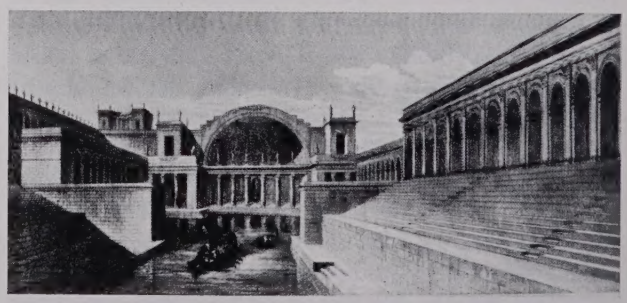


Fig. 4 – L'aspetto antico del Canopo di Villa Adriana nel restauro ideale di Luigi Canina. (Da L. Canina, *Gli edifizi antichi dei contorni di Roma* ecc., vol. VI, a. 1856, tav. 166)

16. Scala, che dal piano numero 12. ascende sopra il Poggio della lettera I.

17. Tre stanze al pari del piano num. 12. sopra le quali erano altri Appartamenti, che ora sono rovinati.

18. Vestibolo o Corritore, che dalla stanza num. 15. conduceva a un altra scala, per la quale si ascende sopra altri piani verso Lebeccio.

19. Piano al pari dell'altro, segnato num. 12. dal quale si passava sopra il Poggio soprastante alla Valle del Canopo.

20. Poggio soprastante la detta Valle, sostenuto dalli sopraddetti Alloggiamenti numero 3.

21. Piano, che si stende verso Ponente, Maestro, e Tramontana, e confina con la Valle verso Lebeccio.

Pag. 21:

22. Muri, che per trè lati sostengono il gran Poggio segnato con la lettera L.

23. Tempio sotto il Poggio nell'angolo verso Ponente, al pari del detto piano 21, il quale di fuori è quadro isolato per trè lati, longhi palmi 75. alti palmi 58. Nelli cui mezzi sono tre porte, che entrano nel Tempio, che dentro è di figura circolare, di diametro palmi 43, alto dall'Emisfero fino al pavimento palmi 55. e questo è ornato di 4. nicchie, ed in faccia la porta di mezzo vi è un sfondato con una nicchia nel fondo „.

Alla pianta Ligorio–Contini segue in ordine di tempo la grande e bellissima pianta che nella proporzione di 1 a 1000 pubblicò nel 1781 Francesco Piranesi (*fig.* 2): pianta arricchita da didascalie per noi particolarmente utili, sia per la circostanza che contengono talora dati di fatto che ci sarebbero per altra via ignoti, sia perchè si riferiscono a strutture in parte modificatesi nel corso degli anni. Diamo qui tali didascalie alle quali nel corso di questo studio si fa, qua e là, riferimento.

" Canopo, o luogo delizioso per le Acque dedicato al Dio di questo nome il quale dagli Egizi fu inteso per Nettuno. Questa Valle è antefatta, ed appartiene alla Camera Apostolica.

1. Tempio semicircolare di Canopo con Volta investita di Mosaico bianco, e pareti incrostate di Marmo, e Nicchie intorno semicircolari, e quadrate, ornate di Statue e Fontane. Le acque dalle quadrate calavano nel piano del Tempio per mezzo di Gradini ricoperti di Marmo bianco.

2. Penetrale scoperto in parte per introdurvi il lume, e riguardar da sopra le Fonti di Acqua, che scaturivano sotto le Statue ch'erano nelle Nicchie. In quella di fondo rivestita di Pomici era collocata la Statua del Dio Canopo.

3. Parapetto, o labro che racchiudeva tutte le Acque del piano del Tempio formando una gran Peschiera.

4. Parte anteriore del Tempio, che serviva di Portico con colonne d'ordine Jonico di Marmo Cipollino.

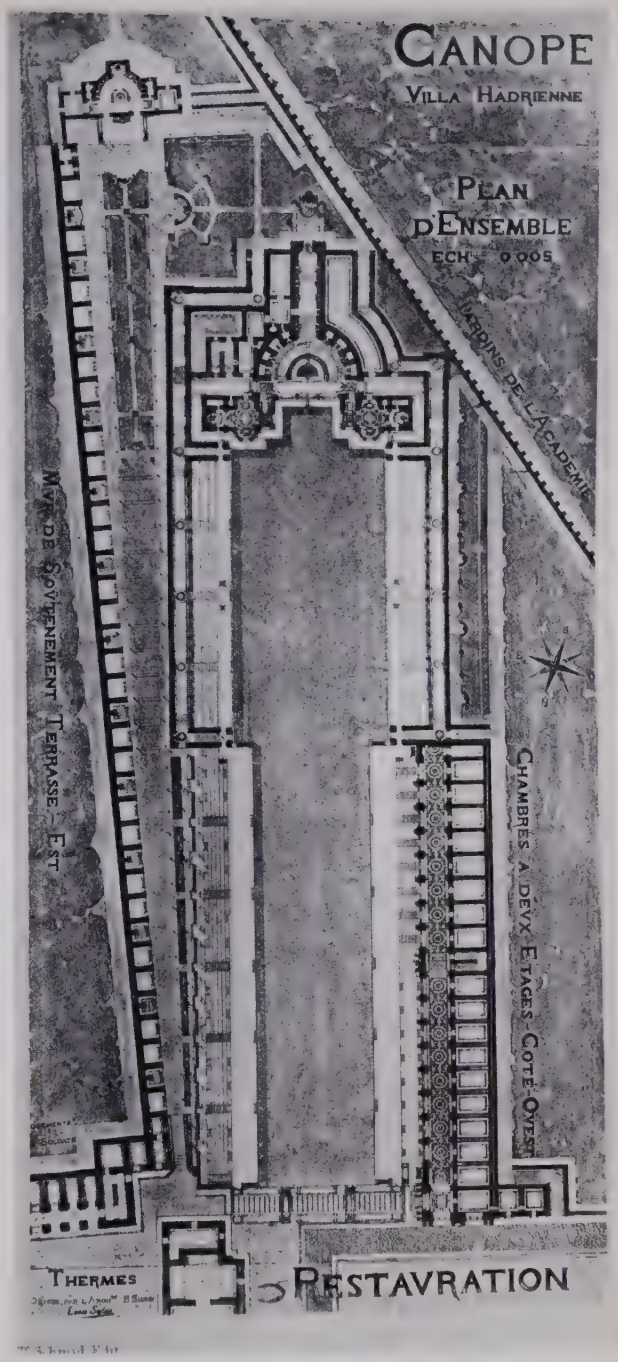


Fig. 5 – Pianta restaurata del Canopo di Villa Adriana secondo Louis Sortais (1893). (*Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Academie de France à Rome.* Notices archéologiques par Georges Seure, vol. III (Paris, Massin, s. a. ma dopo il 1908, tav. 211)

Da esso poteva osservarsi la delizia interna del Tempio, e quella del gran Canale esterno, che introduceva al medesimo.

5. Portici laterali al detto, ma più bassi, che sostenevano un altro piano.

6. Scale che ascendevano al piano superiore.



Fig. 6 – Prospettiva restaurata del Serapeo del Canopo secondo Louis Sortais (1893). (*Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Academie de France à Rome*, vol. III, tav. 214)

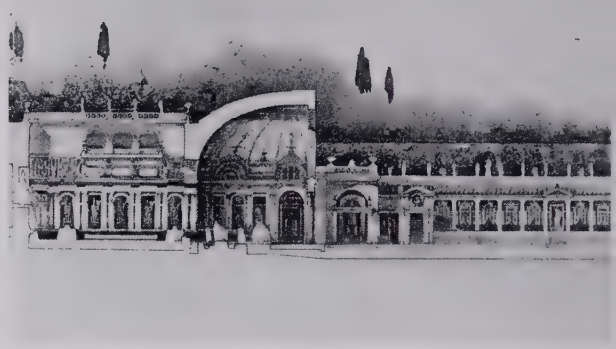


Fig. 7 – Sezione restaurata del Canopo di Villa Adriana secondo Louis Sortais (1893). (*Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, vol. III, tavv. 212–213)

7. Stanze o Gabinetto per trattenimento.

8. Stanza laterale al Tempio con Volta dipinta a riquadri, e feritore in essa per il lume. Aveva passaggio per mezzo di un Ponticello nell'altro lato a traverso del Penetrale.

9. Conserva d'Acqua incavata nel Monte.

10. Peschiera innanzi al Portico, che dal labro versava l'Acqua nel sottoposto gran Canale.

11. Canale per le Feste Canopiche.

12. Cordonate [6] laterali del Canale di communicazione sopra i lastrici del Tempio e de Poggi Y Z a quali servivano di sostruzione. Quivi facendo cavare i PP. Gesuiti ritrovarono quelle Statue Egizie, che sono nel Museo del Campidoglio.

13. Sostruzione del Poggio Z che forma due piani de Cubicoli con Volte dipinte, e con Portico sul Canale, da dove le Meretrici, che accorrevano alle Feste Canopiche potessero osservarle.

14. Sostruzione nel Poggio Y. che sostiene il piano del Giardino R. Serviva per luogo d'invito a Solazzi, e Commessazioni delle Feste.

15. Scale, che ascendevano al Giardino suddetto, dal cui Podio sopra della sostruzione vedevansi i Giuochi Canopici.

16. Tempio di Ercole.

17. Abitazione per l'Edituo, o Sacristano, che parimente serve di sostruzione al Giardino Imperiale nel Poggio R. ,,.

La pianta del Piranesi [7] ci suggerisce le osservazioni di cui appresso:

a) Il Piranesi non ha condotto scavi o sondaggi di larga portata a fine di chiarire l'andamento o la esistenza delle strutture murarie non visibili. Egli perciò distingue onestamente, nella sua pianta, le strutture sopra terra, visibili, mediante linee in nero intenso, mentre rende con linee tenui e con tratteggio intervallato le strutture non viste ma che egli pensa esistenti per logica architettonica. Così, nel Serapeo, egli rende con nero intenso, perchè visibili, le strutture elevate della sala ad emiciclo coperta da semicupola " investita — dice il Piranesi — di mosaico bianco ,,; e rende uguamente le strutture dell'andito (o " penetrale ,,) che si sviluppa in direzione di mezzogiorno partendo dalla sala ad emiciclo, e i muri dei vani ai due lati della sala ad emiciclo e dell'andito. Ma rende con linee leggermente tracciate il pavimento — non visto — della sala ad emiciclo (egli pensa a un " labro ,, semicircolare o " peschiera ,,), il piano — ugualmente non visto — da cui sorgono le colonne del prospetto della sala ad emiciclo (egli ritiene che le colonne sian dodici, su una doppia fila di sei ciascuna, e ritiene — questa volta a giusta ragione — che le colonne sian di marmo cipollino e d'ordine ionico). Non diversamente egli rende con linee lievemente tracciate sia il piccolo bacino antistante al colonnato, cui egli dà il nome di " peschiera innanzi al portico ,, , sia i contorni dentati — non visti — della sponda meridionale dell'euripo, da lui detto " canale per le Feste Canopiche ,,. L'area tra le supposte sponde dell'euripo è resa con i trattini con cui suole figurarsi il terreno libero da coltivazioni.

Le sponde o banchine dell'euripo del Canopo eran coperte di terra al tempo di Francesco Piranesi, così come son rimaste fino ai nostri scavi degli anni 1951–1955. Bene visibili erano invece, sul lato lungo occidentale della valletta, i venti vani (nella nostra illustrazione se ne vedono quindici e parte del sedicesimo) che fanno da sostruzione al pianoro elevato di ponente (Z nella pianta del Piranesi). Sono, questi vani, quelli che egli distingue col numero 13, e che, nella didascalia annessa alla pianta, egli dice essere i " cubicoli con volte dipinte e con Portico sul Canale ,,. Innanzi a

taluni fra detti cubicoli una linea in nero intenso segnata nella pianta fa supporre che per una ragione o per un'altra sia stata riconosciuta in un certo tratto la linea vera di sponda dell'euripo. E sorge così nella mente di Francesco Piranesi la supposizione che l'euripo abbia una strozzatura in corrispondenza di quello tra i venti vani che rimane più a mezzogiorno. E poichè era sensibile lo slivello tra quelle che il Piranesi immaginava dover essere le banchine del canale od euripo, e il sommo del Serapeo, il Piranesi suppone esistenti (e rende con leggiero tratteggio) le immaginarie " Cordonate laterali del Canale di communicazione sopra i lastrici del Tempio e de Poggi Y Z a quali servivano di sostruzione „.



Fig. 8 – Il Canopo di Villa Adriana nella restituzione ideale dell'architetto Boussois (1913). (*Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, Supplément*, pl. 37)

A proposito delle quali " cordonate „ il Piranesi fornisce una preziosa notizia. Negli anni in cui egli — il Piranesi — attendeva a delineare la pianta della Villa Adriana (e cioè qualche anno prima del 1781, che è l'anno della pubblicazione di detta " Pianta „) doveva essere ancor viva in taluno degli abitanti delle adiacenze della villa la memoria degli scavi operati nel Canopo dai Padri Gesuiti nel periodo 1736–1740. Il Piranesi dovette perciò apprendere da fonte diretta il felice esito di tali scavi, e dovè verisimilmente farsi indicare il luogo in cui era avvenuta la scoperta di quelle sculture (che poi passarono al Museo del Campidoglio, e di qui, in età posteriore, nel museo Gregoriano–Egizio del Vaticano). Sicchè accennando nella didascalia alle " cordonate „ che salivano " sopra i lastrici del Tempio e de Poggi Y Z „ egli specifica: " Quivi facendo cavare li PP. Gesuiti ritrovarono quelle statue egizie che sono nel Museo del Campidoglio „. Non dunque al piano della sala ad emiciclo del Serapeo, ma nelle parti alte delle strutture fiancheggianti la sala ad emiciclo quelle sculture furono messe in luce. [8]

La pianta del Canopo che in ordine di tempo vien dopo quella di Francesco Piranesi, e che, per fedeltà di particolari e per ricchezza di elementi, si immaginerebbe dovesse gareggiare con questa, è quella che Luigi Rossini pubblicò nella sua opera *Le antichità dei contorni di Roma, ossia le più famose città del Lazio, Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cora e Ferentino* etc. Roma, presso l'Autore, 1826.

Il Rossini dovè trattenersi lungo tempo a Villa Adriana, data l'amorosa cura con cui disegnò numerosi monumenti della Villa per trarne stupende incisioni; e tuttavia, contro ogni nostra attesa, ove si pongano a raffronto la pianta Piranesi e quella del Rossini, il vantaggio è tutto a favore del Piranesi, data la sommarietà e le gravi inesattezze della pianta del Rossini: inesattezze che non appaiono perdonabili, data la sicura conoscenza che il Rossini doveva avere della planimetria del Piranesi. Accenniamo di volo a dette discordanze:

a) Il Rossini segna graficamente, come unico bacino d'acqua quello dell'andito (o " penetrale „, o santuario) in prosecuzione della sala ad emiciclo del Serapeo, e inoltre quello che ritiene occupi la sala ad emiciclo e l'area compresa tra i due corpi struttivi minori che fanno ala alla grande aula absidata. Nell'andito non è segnato il ponticello tra le due pareti lunghe, che è invece segnato nel Piranesi.

b) Il colonnato della fronte monumentale del Serapeo non risulta nel Rossini — come è invece indicato nella pianta del Piranesi, e come i sondaggi del Sortais nel 1893 e di poi i nostri scavi recentissimi han confermato — sull'appiombo della fronte della volta della sala ad emiciclo, ma parecchio più innanzi, e cioè in corrispondenza dei muri antistanti ai corpi struttivi minori dei quali si è fatto cenno. Il colonnato risulta così proprio sul margine meridionale dell'euripo del Canopo, ed è immaginato costituito da sedici colonne distribuite in due file di otto colonne ciascuna. Innanzi al colonnato si suppone esistente una gradinata a facilitare l'imbarco o lo sbarco dall'euripo. In questo l'acqua giunge evidentemente dalla sala absidata e dal suo bacino per mezzo di condotti sotterranei.

Pel resto la pianta del Rossini non si allontana grandemente da quella di Francesco Piranesi, nè per ciò che si riferisce alle supposte " cordonate „ ascendenti dal piano delle banchine al piano della volta del tempio–ninfeo, nè per ciò che si riferisce alla strozzatura che l'euripo subirebbe in corrispondenza del più meridionale dei venti vani che sul lato lungo occidentale della



Fig. 9 – Villa Adriana – Particolare del plastico dell'arch. I. Gismondi (a. 1937). Al centro, il Canopo. In primo piano, a sinistra, il Pretorio. Dinanzi al Pretorio, le Grandi Terme, e le piccole Terme. Di fronte all'euripo del Canopo, in basso, il Vestibolo

valletta fanno da sostruzione al soprastante pianoro. Innanzi ai detti vani son segnati, ugualmente, dei robusti pilastri. Quanto all'euripo, le acque son segnate esistenti fino a una linea che corrisponde al muro di divisione tra l'ottavo e il nono dei venti vani a partire da mezzogiorno; il resto dell'area antistante verso nord è lasciata libera.

Il Rossini distingue anch'egli col nero pieno le strutture murarie visibili, e con linee semplici, tenui e con tratteggio intervallato le strutture non visibili; ma egli lo fa in maniera meno perspicua che non lo faccia il Piranesi.

Dopo il Rossini studiò amorosamente le rovine di Villa Adriana Agostino Penna, del quale il Lanciani dice (*La Villa Adriana,* Roma, Tip. R. Accad. dei Lincei, 1906) che " misurò, disegnò ed incise nel 1826 un'eccellente topografia generale (della villa) nel rapporto di 1 : 250 „ (p. 10). La pianta — che il Penna pubblicò — alla fine del secondo tomo della sua opera " *Viaggio pittorico della Villa Adriana,* composto di vedute disegnate dal vero ed incise „ (il secondo tomo porta la data " Roma, 1833 „ e appare stampato nella tipografia di Pietro Aureli) non reca peraltro se non le nude indicazioni delle strutture murarie del Serapeo, del muro di sostruzione del fianco della valletta a levante, e dei venti vani del fianco di ponente. Nessuna indicazione nè del colonnato del Serapeo, nè delle acque nella sala ad emiciclo e nell'euripo, nè della strozzatura dell'euripo, nè delle " cordonate „, ecc. E ugualmente non si trovano, nei disegni del Penna, pubblicati a fronte delle didascalie delle pagine 97 (La Valle del Canopo), 98 (Prospetto del Tempio di Serapide), 99 (Interno del Tempio di Serapide), 100 (Sacrario del Tempio di Serapide), elementi che possano giovarci a stabilire l'aspetto architettonico del Canopo, quale lo immaginava il Penna, nei particolari che più c'interesserebbero (colonnato del Serapeo, bacini nella sala ad emiciclo e fuori, andamento delle sponde dell'euripo, ecc.). Dati di fatto notevoli non mancano invece qua e là nel testo illustrativo dei disegni: come la notizia riferentesi ai frammenti di colonne della sala absidata (colonne che si dice esser di cipollino e aver capitelli d'ordine ionico); il dato relativo alle nicchie rettilinee della sala absidata, che han gradini foderati di marmo per la caduta delle acque; la circostanza che gli spechi adducenti le acque in dette nicchie rettilinee non sono uguali in distanza, nè son posti allo stesso livello, per crear varietà negli sgorghi ed accrescer l'attrattiva della sala–ninfeo.

Una pianta integrata in ogni elemento, e una prospettiva di piena restituzione architettonica, sia del Serapeo, sia dell'euripo e degli edifizi eretti lungo i due fianchi della valletta del Canopo furono disegnati da Luigi Canina, ed appaiono nell'opera *Gli edifizi antichi dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, descritti e dimostrati nella loro intera architettura.* Volume VI (Roma, Stabil. tipogr. di G. A. Bertinelli, MDCCCLVI). La pianta (*fig.* 3) e la prospettiva (*fig.* 4) del Canopo appaiono nella tavola 166 intestata come segue: " Canopo stabilito nella Villa Adriana ad imitazione di quello dell'Egitto „. Dal Canopo trae lo spunto anche la tavola 175 che ha per titolo: " Speciale decorazione del Canopo della Villa Adriana imitante l'arte egiziana „.

Per quel che riguarda il Serapeo la pianta del Canina non si allontana gran che da quella disegnata a suo tempo da Francesco Piranesi. Il Canina rende graficamente visibile l'acqua che immagina occupi sia il piano basso dell'andito (nel quale andito è reso, come nel disegno Piranesi, il ponticello che unisce le due pareti lunghe), sia il bacino semicircolare, che pensa sia ricavato ai piedi delle pareti della sala absidata, sia infine l'euripo in cui l'acqua affluisce evidentemente da condotti ricavati al di sotto dello stilobate della fronte monumentale del Serapeo.

Questo colonnato della fronte della grande sala ad emiciclo è anch'esso reso non diversamente dal Piranesi. Anche nel Canina le colonne sono dodici, su due

file di sei colonne ciascuna; e sul rovescio della duplice fila di colonne è uno spazio di pavimento libero per passare da un lato all'altro della sala. Meno esattamente di come è disegnata nel Piranesi è resa nel Canina la pianta dei corpi struttivi minori che fanno ala alla struttura centrale della sala absidata a volta: poichè diversamente dal Piranesi, il Canina segna con andamento rettilineo il pavimento della fronte a nord di questi corpi minori, mentre tal fronte ha andamento curvilineo, come aveva visto esattamente il Piranesi, [9] e come è apparso nella realtà dello scavo recente

Sostanzialmente non dissimile da quella del Piranesi — fuorchè in particolari di scarso conto — è, nel Canina, anche la linea movimentata della sponda meridionale del canale del Canopo; nè diversamente appaiono sia la strozzatura dell'euripo in due zone (una più larga, una più stretta a partire dal più meridionale dei venti vani che sulla fronte di ponente della valletta fanno da sostruzione al sovrastante pianoro), sia le immaginarie " cordonate „ che si suppone salgano dal ciglio delle banchine dell'euripo e precisamente dall'inizio della strozzatura sino al ripiano sul rovescio della semicupola del Serapeo.

Ma in altri elementi le divergenze tra il Piranesi e il Canina sono sensibili. Principale divergenza è questa. Il Piranesi al paragrafo 4 della didascalia relativa al Canopo dice che il " tempio „ e cioè il Serapeo ha " colonne d'ordine ionico di marmo cipollino „. È evidente che il Piranesi ha visto nel Serapeo quei frammenti di colonne di cipollino, e almeno un capitello d'ordine ionico che anche il Penna afferma d'aver visto. Il Canina ispira invece, nella sua prospettiva, la decorazione del Serapeo a motivi nettamente propri dell'arte egizia. Alle colonne sia della fronte della sala absidata, sia dei corpi struttivi minori egli, il Canina, dà dei capitelli campaniformi di tipo schiettamente egizio, e un andamento e una decorazione schiettamente egizi hanno anche i nascimenti dei fusti delle colonne. Sul prospetto della volta della sala ad emiciclo, al sommo e al centro, è poi figurato un disco solare alato, mentre altri dischi solari alati son figurati sull'attico sovrastante la trabeazione di ciascuno dei corpi struttivi minori che fanno ala alla sala absidata.

È inutile ricordare che sono restituzioni di fantasia quelle dei due corpi avanzati che a partire dal piano d'imposta della semicupola si levano a fiancheggiare l'alto di detta semicupola, e recano una porta sormontata da una trabeazione e due statue ai due estremi dell'attico sovrastante; così come sono restituzioni di fantasia, non suffragate da elementi superstiti, i portici in corrispondenza delle " cordonate „ segnate nelle piante Piranesi e Canina.

I grandi pilastri che si immaginano portanti volte a crociera insieme con gli avancorpi dei muri frontali dei venti vani della fiancata occidentale della valle hanno



Fig. 10 – Il primo Sileno, come fu rinvenuto il 27 marzo 1952 ai piedi della sponda o banchina occidentale (*Fot. Barzacchi*)

evidentemente indotto il Canina a ritenere che anche là dove son segnate le cordonate sorgessero analoghi portici: che sono peraltro — come si è detto — di immaginazione, come sono di immaginazione le gradinate, le banchine, e i muri a cortina lapidea tra banchine e gradinate nella zona a nord della strozzatura dell'euripo.

Par verisimile pensare che a indurre il Canina a concepire e a delineare una soluzione architettonica tanto fastosa delle due rive dell'euripo sia stato il ricordo delle lussuose dimore che gli antichi scrittori ci dicono esistenti lungo il ramo canopico del Nilo. Anche il Piranesi pensava che l'euripo servisse " per le Feste Canopiche „ (paragrafo 11 della sua didascalia): il Piranesi che, a proposito del supposto portico corrente innanzi ai " cubicoli con volte dipinte „ (e cioè innanzi ai venti vani del fianco di ponente della valletta del Canopo) dice che era questo il portico " da dove le meretrici che accorrevano alle feste canopiche potessero osservarle „ (paragrafo 13 della citata didascalia).



Fig. 11 – Canopo di Villa Adriana – Il primo Sileno e le prime tre fanciulle cariatidi scoperte nel marzo–aprile 1952 ai piedi della banchina occidentale dell'euripo (*Fot. Barzacchi*)



Fig. 12 – Villa Adriana – La statua del Tevere come fu rinvenuta il 3–4 luglio 1954 (*Fot. Berti, 4 luglio 1954*)

Portico e volte a crociera non han lasciato tracce di sè. Innanzi ai muri frontali degli anzidetti venti vani esistono, alla distanza di m. 0,68 dai muri stessi, dei tenui pilastri in muratura larghi in fronte m. 0,60, della profondità di m. 0,47, destinati a portare, insieme con i mensoloni fuoriuscenti dagli stessi muri frontali, una passerella pensile, esterna e continua, che era l'unico mezzo di accesso al piano superiore dei " cubicoli con volte dipinte „ i quali, al piano terreno e al piano superiore, non erano fra loro comunicanti. [10]

Immaginose ancor più di quelle del Canina sono le restituzioni architettoniche del Canopo, dovute a due architetti pensionati dell'Accademia di Francia in Roma: Luigi Sortais e il Bussois: dei quali gli elaborati risalgono rispettivamente al 1893 e al 1913 (*figg.* 5, 6, 7).

Luigi Sortais prima di procedere ai suoi disegni chiese ed ottenne di condurre degli accurati sondaggi nella sala ad emiciclo del Serapeo. [11] I disegni che, con la relazione manoscritta e le fotografie furon depositati presso la biblioteca della Scuola delle Belle Arti a Parigi, son quelli che appaiono a tavole 211–214 del volume III dell'opera *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome* (Paris, Massin, s. a., ma certamente dopo il 1908: notizie di carattere archeologico dettate da Georges Seure).

I sondaggi del Sortais (i quali, nell'ambito della sala absidata, hanno anticipato le esplorazioni condotte da chi scrive nel corso degli anni 1950 e seguenti: esplorazioni rese necessarie per la circostanza che, dopo gli scavi del Sortais, il terreno fu nuovamente livellato nella sala) accertarono quanto appresso:

a) nel pavimento della sala ad emiciclo non esiste un bacino unico d'acqua. Esistono due canaletti a pianta semianulare collegati fra loro; ed esiste, nella parte anteriore della sala, ma prima del colonnato della fronte, un bacino semicilindrico in cui si può supporre esistente un getto d'acqua per fontana. Tra i due semianelli che raccolgono e fanno circolare l'acqua proveniente dall'andito e quella cadente dalle cascatelle praticate nelle nicchie a pianta quadrilatera, è un banco di muratura a piano superiormente inclinato e di incerta destinazione. L'acqua circolante nella sala absidata comunica per mezzo di canali profondi sia con quella dell'andito che prolunga verso mezzogiorno la sala ad emiciclo, sia con quella dell'euripo;

b) le colonne della fronte monumentale non sono nè dodici, come avevan supposto Francesco Piranesi e Luigi Canina, nè sedici come aveva immaginato Luigi Rossini. Sono invece quattro, di cui due, centrali, interamente libere, due parzialmente affondate nella muratura dei pilastri laterali;

c) i mattoni recuperati nel corso dei sondaggi e recanti bolli sono databili dagli anni 123 e 126.

Qui finiscono gli accertamenti del Sortais: il quale, nella stessa tavola 211 in cui dà la pianta del Canopo secondo il suo restauro ideale, dà, in altri disegni, la pianta allo stato del 1893, e un particolare della pianta del Serapeo, con le indicazioni dei vari saggi condotti.

Per quanto si riferisce alla restituzione in pianta di quella rimanente parte del Canopo in cui non sono stati condotti sondaggi, il Sortais si lascia guidare, come il Canina, da quella che egli ritiene la logica architettonica e da una fantasia esuberante.

Innanzi al prospetto a colonne della sala absidata, la fronte meridionale dell'euripo ha, nel Sortais, andamento mosso, all'incirca come nella pianta del Canina (non è però traccia — come nella pianta del Piranesi e come nella realtà — di una non grande vasca di decantazione dell'acqua tra la fronte monumentale del Serapeo e la sponda meridionale dell'euripo). Quanto all'euripo, esso si stende, come nel Canina, fino circa alle strutture murarie del cosiddetto " Pretorio „, ed ha una strozzatura in corrispondenza del primo — a mezzogiorno — dei venti vani che sul fianco occidentale della valle fanno da sostruzione al pianoro sovrastante; la strozzatura è, peraltro, molto meno sensibile che non nel Piranesi e nel Canina.

Più ricche d'interesse di quanto non sia la pianta del Canopo, sono le restituzioni prospettiche: sia quella secondo la sezione trasversale (tav. 214), sia quella secondo la sezione longitudinale (tav. 212–213). In fatto di elementi decorativi la fantasia dell'architetto non ha — si può dire — limiti.

La restituzione architettonica della fronte del Serapeo è, per quanto riguarda il colonnato, l'unica cosa semplice. Quattro colonne di stile ionico sorreggono

una trabeazione rettilinea su cui si levano delle sculture in corrispondenza dell'appiombo delle colonne. La decorazione — dice il Gusman — ha carattere pseudo–egiziano, ma di un egiziano interpretato da greco–romani, secondo un costume che era di moda durante l'età imperiale (p. 156). Quanto alla sovrabbondanza degli ornati, dei telamoni, delle altre statue, degli obelischi, dei tripodi, ecc., di cui il Sortais riempie la composizione architettonica, occorre dire che se noi oggi consideriamo tale sovrabbondanza con una sorpresa distaccata e un poco altezzosa, dobbiamo pure non dimenticare che da tale costume — sia pure con maggiore sobrietà — non erano esenti anche i grandi maestri quale il Canina.



Fig. 13 – Villa Adriana – Sculture e marmi architettonici, come furono trovati ai piedi del muro ad emiciclo che chiude alla testata nord l'euripo del Canopo. Si vedono le statue di Ermete e di Ares, il plinto della statua del Tevere e la Amazzone di tipo fidiaco (*Fot. Berti, agosto 1954*)

Nella prospettiva del Serapeo noi vediamo innanzitutto la semicupola, le nicchie e le pareti della sala ad emiciclo decorate sfarzosamente con ornati che dobbiam pensare policromi (con prevalenza in color bleu, pensa il Gusman, ricorrendo col pensiero alle fontane di Pompei: si ricordi che il Piranesi a paragrafo 1 della sua didascalia afferma che la volta era " investita di mosaico bianco ,,, e le pareti erano " incrostate di marmo ,,).

Constatiamo poi che mentre il Sortais aveva esattamente individuato ed aveva segnato nella sua Pianta i due canaletti e il bacino semicilindrico esistenti nel pavimento della sala absidata, dà poi alla fontana dell'andito e alle fontane di detta sala absidata tanta ricchezza d'acqua che stentiamo a comprendere come l'acqua potesse esser contenuta e circolare nei due canaletti a semianello e nel bacino semicilindrico.

Elemento che in qualche modo potrebbe rispondere a verità è la transenna che il Sortais segna tra colonna e colonna, della quale in realtà qualche frammento è stato rinvenuto. Del tutto immaginaria la statua della divinità fluviale che, in alto, dietro il rovescio della semicupola, nel consueto atteggiamento della figura semigiacente che si appoggia col braccio sinistro sopra una roccia donde fluisce l'acqua, conclude al sommo, su uno sfondo di verde, la restituzione architettonica.

Ancora più fantasiosa la sezione longitunale restaurata, che comprende l'andito con le sue statue e le sue fontane, la sala ad emiciclo in sezione, il corpo struttivo minore o d'ala sul lato di ponente, e tutta la fronte occidentale della valletta.

Là dove Francesco Piranesi e gli altri architetti segnano le " cordonate ,, si vede un colonnato con antistante gradinata e retrostante successione di edicole fastose; sulle colonne è una trabeazione su cui viene a morire un tetto a piovente che ricopre il portico tra il colonnato e le edicole; in appiombo sul muro delle edicole si leva un attico sormontato da gran numero di statue. Quanto alla " cordonata ,, delle piante Piranesi e Canina, e cioè al " piano inclinato a uso di scala con ordine di pietre traverse che servono a sostegno di esso piano e agevolano in qualche modo il salire ,, (Dizionario Rigutini e Fanfani), essa non esiste pel Sortais. A superare lo slivello tra il portico immaginato e il ripiano sul rovescio della semicupola giovano alcune rampe a gradini, che hanno inizio subito a nord del corpo struttivo minore di ponente, e di cui la prima si incontra ad angolo retto con quella che sale tra due muri subito al di qua di detto corpo struttivo minore.

In corrispondenza poi dei venti vani, il Sortais immagina che innanzi ad essi si levi un grandioso portico con possenti pilastri sorreggenti arcate coronate da un attico con gruppi statuari; il portico risulta di due tratti di diversa altezza (più elevato, come nella realtà, quello a mezzogiorno); sullo sfondo delle arcate (otto e otto: ai due estremi della fronte e al centro, una struttura muraria adorna) si vede la passerella di disimpegno che dà accesso ai vani del piano superiore.

Non diversamente fastosa e fantasiosa la prospettiva del Canopo che è dovuta all'altro architetto pensionato dell'Accademia di Francia in Roma, il Boussois (*fig.* 8). La prospettiva, che data dal 1913, utilizza, per ciò che riguarda il Serapeo, i dati forniti dai saggi condotti nel 1893 dal Sortais. Le colonne della fronte monumentale sono pertanto quattro, e sorreggono, come nella



Fig. 14 – L'aula absidata del Sarapeo, il piccolo bacino antistante (in cui caddero già da antico tempo i due grandi nuclei di calcestruzzo della facciata della sala ad emiciclo), e la sponda meridionale dell'euripo

restituzione del Sortais, una trabeazione corrente in senso orizzontale; il catino della sala ad emiciclo è analogamente ornato, e non molto dissimili sono anche le fronti dei bassi corpi struttivi che fanno ala alla grande sala coperta da semicupola.

Il Boussois si pone, per la sua prospettiva, alla estremità settentrionale dell'euripo, avendo di faccia il Serapeo. Più fastosa che in ogni altra restituzione è l'architettura dei due clivi della valletta, tra cui si slarga, grandioso, l'euripo. Specialmente imponente la fronte monumentale dei venti vani che, sulla fiancata occidentale della valle del Canopo, hanno, oltretutto, l'ufficio di servire di sostruzione al pianoro cosiddetto " dell'albero bello ,,. Sul dinanzi, da un lato e dall'altro dell'euripo, è una immaginaria gradinata continua, per un numero assai notevole di spettatori.

Nel complesso, questa prospettiva del Boussois appare, più che ogni altra, una esercitazione scolastica improntata a una falsa grandiosità.

Non più pervasa da un alone di voluta grandiosità, ma intenzionalmente semplice, nuda e quasi scheletrica, la restituzione del Canopo, quale appare nel plastico di Villa Adriana eseguito nel 1937 sotto la direzione dell'architetto Italo Gismondi per la Mostra Augustea della Romanità (*fig.*9). Il senso della misura rivive in questa restituzione, volutamente spoglia di quanto non era suffragato da elementi reali o altamente verisimili.

Nel plastico Gismondi il Serapeo appare come una grande sala absidata fornita di semicupola senza ornati; la fronte monumentale reca sei colonne sorreggenti una trabeazione rettilinea sormontata da statue in corrispondenza di ciascuno degli appiombi delle colonne; i due corpi struttivi minori che fanno ala alla grande sala ad emiciclo sono improntati a estrema semplicità. Unico appunto che può farsi al Gismondi è di non aver tenuto sufficiente conto dei resultati dei sondaggi del Sortais, di cui i disegni erano già apparsi da molti anni nel vol. III dei *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, e di cui già la *Chronique des arts* dal 1894 e il Gusman dal 1904 avevano anticipato i resultati. Evidentemente il Gismondi non deve aver dato molta fede a quei resultati che quasi annegano nell'esuberanza delle cose immaginose della restituzione Sortais.

Anche l'euripo appare, nel plastico Gismondi, improntato a estrema semplicità; le sponde corrono rettilinee su ogni lato, mai interrotte da denti o da curve; ai due lati dell'euripo non si immaginano che dei clivi verdi, con qualche cespuglio; i venti vani della fiancata occidentale della valle si presentano senza portici di alcuna specie.

Aurea semplicità che, se risponde a tutto un indirizzo del nostro tempo, che vuol esser schivo di orpelli e scientificamente onesto, non può non far onore a chi ha saputo resistere alla tentazione suggestiva di far grande e bello: alla quale non è sfuggito nemmeno il nostro Canina.

È ora di tener breve discorso del reale aspetto architettonico del Canopo, quale ci è stato rivelato dalle esplorazioni degli anni 1951–1955. E dobbiamo cominciare col confessare che se la nostra buona sorte ci ha consentito di far vistosissimi recuperi, gli accertamenti e i recuperi sono stati — come avviene assai spesso — incompleti: onde non pochi elementi dell'aspetto architettonico anzidetto risultano manchevoli o dubbi. Le dispersioni imputabili agli eventi e agli uomini sono state imponenti; e d'altro lato nè l'esplorazione del Canopo può dirsi, a tutt'oggi, compiuta, nè è impossibile che da altre parti della villa ci giungano integrazioni ed elementi chiarificatori.

Ricorderemo anzitutto taluni dati di fatto che han peso nei nostri ragionamenti. Per questi dati di fatto facciam riferimento alle nostre relazioni di scavo apparse, come si è detto altrove, in tre fascicoli del *Bollettino d'arte* del Ministero della Pubblica Istruzione (a. 1954, pp. 327–341; a. 1955, pp. 64–78; a. 1956, pp. 57–71).

a) Il fondo dell'euripo del Canopo — e verisimilmente anche le pareti verticali delle banchine — erano originariamente rivestite di lastre di marmo. Per il fondo ce ne dànno la certezza assoluta le impronte delle lastre marmoree, serbate qua e là. La rimozione di detto rivestimento marmoreo (una rimozione completa, fatta con cura minuziosa) ha preceduto la caduta delle statue e dei marmi architettonici nell'euripo.

b) Le sculture recuperate nell'euripo si son trovate poggiate con tutto il corpo o con parte del corpo direttamente sul fondo dell'euripo già spoglio dei marmi di rivestimento (*figg.* 10–13). L'euripo non era più, al momento della caduta dei marmi, avvivato dall'acqua, ma era ancora sgombro di terra, fuorchè — come è a pensare — nelle zone immediatamente contigue alle sponde dell'euripo. Si vegga, per ciascuna delle sculture, ciò che si è notato a suo luogo circa le condizioni di rinvenimento di essa.

c) La caduta delle sculture nel canale non è stata provocata da un terremoto, ma dall'opera dell'uomo; e l'uomo è stato causa del disordine di varia natura

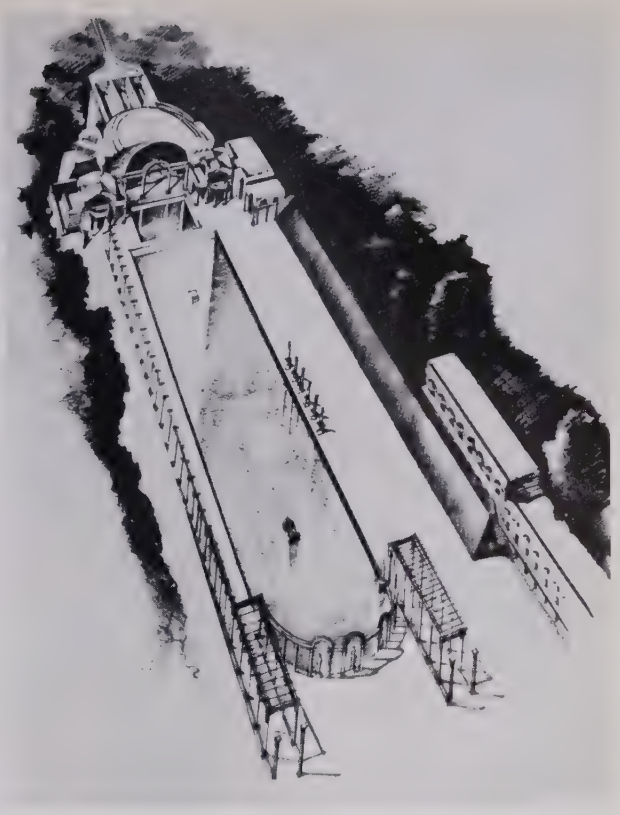


Fig. 15 – Il Canopo nella ricostruzione ideale dell'arch. prof. Bruno M. Apollonj-Ghetti (a. 1956)

constatato durante il recupero del materiale archeologico sul fondo dell'euripo. Nel gruppo delle sei statue (quattro canefore o cariatidi, e due sileni) scoperte ai piedi della banchina di ponente, una sola delle statue è stata trovata col piedistallo su cui un tempo sorgeva, precipitato anch'esso nell'euripo; di uno o più altri piedistalli sono stati trovati i frammenti spezzati a colpi di mazza; ma gli altri piedistalli erano stati in antico rimossi per utilizzarli in altro modo. Quanto alle sculture, le statue dei due Sileni sono state rinvenute distese supine sul fondo dell'euripo, coi plinti ancora aderenti (o quasi) al muro di sponda della banchina; prive delle braccia, privo — uno dei Sileni — di gran parte della testa col cesto di frutta, mentre l'altro è privo della gamba destra a partir dal ginocchio. Le statue delle quattro Canefore sono state trovate anch'esse giacenti sul piano di fondo dell'euripo e in stato di quasi miracolosa integrità; ma l'intervento dell'uomo in rapporto alla loro ubicazione (e specialmente per la seconda Canefora) è apparso evidente al momento della nostra scoperta (*fig.* 11).

Quanto al foltissimo gruppo di marmi architettonici e di sculture messe in luce ai piedi del muro ad emiciclo che costituisce la testata settentrionale dell'euripo, ancora più evidente appare qui l'opera dell'uomo nel disordine dei marmi ivi giacenti. Talune delle colonne e



Fig. 16 – Prospettiva del Serapeo nella restituzione ideale dell'arch. prof. Bruno M. Apollonj-Ghetti (a. 1956)

numerosi marmi architettonici del portico eretto sul muro ad emiciclo son risultati asportati, altri sono apparsi confusamente ammucchiati e scomposti sul fondo dell'euripo (*fig.* 13); i plinti delle statue di Ermete e di Ares si son trovati in posizione del tutto anormale, e il plinto dell'Ares lontano dal torso; della statua del Nilo il torso si è rinvenuto incastrato nell'imbocco del canale di scarico delle acque dell'euripo; la statua del Tevere era malamente rovesciata sottosopra. Particolari d'ogni specie stanno insomma a dimostrare che l'uomo ha avuto grandissima parte nello scompiglio e nella rimozione di marmi architettonici, di frammenti di sculture, ecc. che avevan parte notevole nell'aspetto delle singole parti di cui risultava il grande complesso che oggi — come quasi sicuramente nell'età di Adriano — riceve l'appellativo di Canopo.

Premesso quanto innanzi, esaminiamo in particolare ciò che riteniamo acquisito dalla nostra esplorazione per ciò che riguarda il Serapeo, l'euripo, il portico alla testata settentrionale dell'euripo, e le banchine di ponente e di levante.

Fronte monumentale del Serapeo (*fig.* 14). – Si è detto a suo luogo che già nei sondaggi dell'architetto Luigi Sortais si era accertato che le colonne sorreggenti la trabeazione monumentale sulla fronte del Serapeo non erano nè dodici (Piranesi, Canina), nè sedici (Rossini), nè sei (Gismondi), bensì quattro. Il Sortais e dopo di lui il Boussois consideravano le quattro colonne equidistanti, e sovrapposero alle colonne una trabeazione orizzontale.

La realtà dello scavo ha mostrato che mentre la distanza tra le colonne prima e seconda, e la distanza tra le colonne terza e quarta è di m. 4,45, la distanza tra le due colonne centrali (seconda e terza) è di m. 5,35. Nel corso dei lavori di esplorazione si è chiarita esaurientemente la ragione di tale differenza. Si notò dapprima (*Bollettino d'arte*, 1954, p. 328) che fra le macerie si eran rinvenuti " due grandi pulvini in travertino con grandi solchi orizzontali per robustissime staffe in ferro ,,. Taluni particolari dei pulvini, e cioè il loro particolar taglio, e la direzione, la ubicazione e la lunghezza dei solchi destinati a portar le staffe di ferro permettevano di pensare che quei pulvini andassero messi in opera sulle colonne estreme (1 e 4) della fronte monumentale. Esse cioè si legavano a due tratti di trabeazione piana.

Quanto ai pulvini delle colonne centrali, l'occhio esperto dell'assistente Carlo Felici non tardò a riconoscere, alquanto più tardi, uno dei pulvini in un terzo grande blocco di travertino sbozzato in uno special modo, e cioè fornito anch'esso di grandi solchi per staffe in ferro, ma con uno dei solchi corrente secondo una direzione orizzontale (che doveva perciò legarsi con la trabeazione piana proveniente da una delle colonne estreme della fronte), [12] e un altro solco facente angolo col primo e che aveva andamento curveggiante. Il pulvino doveva pertanto legarsi a un tratto di trabeazione curva; e cioè, nel particolar caso, rendeva sicura l'esistenza di un'arcata tra le due colonne centrali della fronte monumentale. Tra un pulvino e l'altro la struttura muraria doveva risultare in mattoni, i quali eran mascherati, sulla fronte, da un rivestimento in marmo o in stucco. Quanto all'espediente della trabeazione curva fra due parti di trabeazione piana, essa risultava, nel caso del Serapeo, particolarmente felice, in quanto consentiva la visione da lontano dell'andito che prolunga verso mezzogiorno la sala ad emiciclo, e rendeva visibili le fontane e le sculture di cui l'andito e la sala ad emiciclo andavano verisimilmente adorni.

Questo schema di restituzione della fronte del Serapeo con la trabeazione ricurva al centro e piana ai due lati è quello che appare sia nel disegno dell'architetto Bruno Apollonj-Ghetti (*figg.* 15, 16), sia nel nuovo plastico generale che per la Villa Adriana è stato eseguito nel 1956 dall'architetto Italo Gismondi (*fig.* 17). [13] Senonchè, mentre nella restituzione Apollonj-Ghetti fra la curva frontale della semicupola del Serapeo e la

trabeazione di cui è discorso non vi è muratura di sorta, e l'occhio dello spettatore antico poteva godere appieno della luminosità del mosaico bianco del catino della sala absidata, e affondarsi ben addentro anche nella visione dell'andito, la restituzione architettonica del Gismondi suppone fra la trabeazione e la curva frontale della semicupola una muratura piena, in cui son praticati tre grandi occhi, rotondi, di luce, e due mezzi dischi ai due estremi, immediatamente al di sopra dei due tratti di trabeazione piana.



Fig. 17 – Il Canopo secondo la restituzione ideale dell'arch. Italo Gismondi, dopo gli scavi e le scoperte degli anni 1951–55 – Particolare del plastico eseguito sotto la direzione del Gismondi per la Villa Adriana

Euripo. – Immediatamente innanzi alla fronte monumentale del Serapeo l'esplorazione ha constatato la esistenza di una vasca rettangolare di m. 13 × 10,15, che aveva verisimilmente l'ufficio di bacino di decantazione delle acque prima della loro immissione nel grande canale od euripo. In questa vasca erano i due enormi nuclei di calcestruzzo caduti dall'alto del prospetto monumentale del Serapeo (*fig.* 14).

L'euripo non nasce, verso mezzogiorno, con una sponda a linea mossa, come nelle restituzioni, a partire da quella di Francesco Piranesi sino a quella di Luigi Sortais; nasce invece con una sponda rettilinea, come nella pianta Ligorio–Contini e nella restituzione Gismondi 1937. Nessuna strozzatura all'inizio dei venti vani della fiancata occidentale della valletta, nè una lunghezza quale si attribuiva generalmente al canale, fino cioè quasi all'altezza del prospetto del cosiddetto " Pretorio ,,. La lunghezza massima dell'euripo è di m. 121,40, invece dei supposti m. 195; la larghezza media oscilla intorno ai m. 18,60; la profondità delle acque può aggirarsi intorno ai m. 1,20–1,30.

Come la fronte breve meridionale, così sono rettilinee le banchine di ponente e di levante; ma alla distanza di m. 112,20 dagli spigoli sud–ovest e sud–est, le sponde occidentale ed orientale dell'euripo hanno due brevi denti sporgenti, al di là dei quali il muro di sponda ha andamento curvilineo così da disegnare un semicerchio.

Nell'euripo, in corrispondenza dell'asse centrale, alla distanza di m. 18,50 circa dai due estremi di detto asse, si levano dal fondo piano due dadi in muratura di m. 1,60 × 1,60, alti fino al sommo piano dell'acqua, e di cui uno (quello più vicino al Serapeo) era destinato a portare un gruppo scultoreo — con estrema probabilità quello raffigurante Scilla — su un supporto di forma che arieggia la semisfera, anch'esso adorno di rilievi che prendono ispirazione dal mondo marino. L'altro dado in muratura — l'un dado e l'altro si son trovati spogli dell'antico rivestimento marmoreo — recava presumibilmente un'altra scultura (non è possibile affermare — come a un dato momento ho supposto — che questa scultura sia la statua di coccodrillo adattata a fontana).

Testata curvilinea dell'euripo. – La testata settentrionale dell'euripo gira — come si è detto — in curva, e ai piedi del muro curvilineo di sponda, sul fondo dell'euripo, si è trovato uno straordinario numero di marmi, tra colonne, elementi di trabeazione piana ed arcuata, e statue (*fig.* 13). Tre coppie di statue sono, sopra tutto, notevoli: due amazzoni (una di tipo policleteo, una di tipo fidiaco) messe in luce in prossimità immediata, rispettivamente, dell'una e dell'altra sporgenza in muratura donde ha inizio, presso l'estremità nord dell'euripo, il muro curvilineo di sponda; due statue di fiumi (il Nilo e il Tevere) scoperte presso l'imbocco del condotto di scarico delle acque dell'euripo (il torso del Nilo era anzi addirittura incastrato nell'imbocco di detta conduttura; la statua del Tevere era non lungi; il condotto di scarico risulta sull'asse mediano dell'euripo); infine le statue di Ermete e di Ares trovate all'incirca a mezza distanza rispettivamente tra il condotto di scarico e la sporgenza in muratura di ponente, e tra il condotto di scarico e la sporgenza in muratura di levante.

La contemporanea presenza di colonne, di elementi di trabeazione e di statue suggerisce spontanea l'idea — che in questo caso è certezza — che sul muro curvilineo corresse un portico continuo in cui colonne, elementi di trabeazione e sculture trovassero la loro armonica collocazione architettonica.

Sorgono a questo punto taluni quesiti di dubbia soluzione.



Fig. 18 – I calchi delle quattro Canefore tra i due Sileni, collocati sulla sponda occidentale del Canopo (*Gab. Fot. Naz.*)

Quante erano anzitutto le sculture che figuravano nel complesso architettonico?

Nell'area chiusa dal colonnato ad emiciclo e da una linea congiungente le due sporgenze donde l'emiciclo ha inizio si son rinvenute le sei statue di cui abbiam fatto cenno, e si è rinvenuto anche il plinto di un'altra statua semigiacente di divinità delle acque con pochi e poco significativi elementi della figura giacente su tale plinto (*Bollettino d'arte*, 1956, p. 64). Sempre nella stessa area si raccolsero in due momenti successivi le due parti combacianti di una testa virile assai corrosa che raffigurava però sicuramente una divinità delle acque (*Boll. d'arte*, l. c.). Una settima statua fa dunque parte — si direbbe — del complesso di sculture della zona dell'emiciclo.

Ma nei secoli precedenti nulla si era rinvenuto di questo particolare complesso scultoreo dell'estremità settentrionale dell'euripo?

Oggi noi non abbiamo la certezza assoluta della provenienza dal Canopo — ma dalla zona presso il Serapeo — se non per quella diecina di sculture del Museo Gregoriano Egizio di cui a catalogo Botti–Romanelli. [14] Senonchè per molte altre sculture viene affermata la provenienza dal Canopo senza altra specificazione. [15]

Per quanto debba pensarsi che la maggior parte dei passati rinvenimenti sia da ubicare nella prossimità del Serapeo, e per quanto sia da far la tara all'affermazione del Sebastiani che " questa sola parte della villa (= il Canopo) ha somministrato quasi tutte le statue, tanto egizie che di imitazione, le quali si ammiravano non solo ne' musei di Roma, ma in tutti i musei d'Europa ,,, [16] si rende verisimile che non siano mancate scoperte anche in corrispondenza della testata settentrionale dell'euripo, all'esterno del canale, dove lo spessore della terra di riporto era meno cospicuo. [17]

Secondo quesito: quanti erano, nel colonnato, gl'intercolumni sormontati da trabeazione piana e quanti quelli su cui appariva una trabeazione arcuata ? In altri termini, quante erano le arcate nel portico, e come si alternavano con gl'intercolumni a trabeazione piana? (*figg.* 21, 22).

Sul muro ad emiciclo sul quale insisteva il colonnato (tanto gli elementi di trabeazione piana, quanto gli elementi di trabeazione arcuata hanno, sulla fronte, un andamento curvilineo analogo a quello del muro ad emiciclo) non sono superstiti basi di colonne nè tracce di sottobasi che possano indicarci con evidenza assoluta quante erano le colonne e come erano distribuite. Delle colonne antiche la più gran parte è stata rimossa per utilizzarle altrove (poche sono state le colonne, e quasi sempre in frammenti, rinvenute ai piedi del muro curvilineo di sponda dell'euripo); una sola la base di colonna rinvenuta ugualmente ai piedi del muro di sponda; nessun capitello.

Unici elementi che possono tornarci utili, i pezzi della trabeazione: di ciascuno dei quali le due estremità debbono naturalmente cadere sull'asse mediano del capitello e della colonna sottostante. Ora misurando gli elementi di trabeazione piana si è constatato che una coppia di pezzi misura m. 1,64, una coppia misura m. 1,74, una coppia misura m. 1,83. Se ne dovrebbe dedurre che non tutti gli intercolumni sono eguali, e ci si può chiedere se la disposizione delle colonne lungo l'emiciclo sia stata predisposta così che essa ubidisca a norme di una particolare prospettiva.

Quante erano le arcate nel portico? Due se ne sono messe in luce nell'euripo, nell'area antistante alla sponda curvilinea, e di esse una reca in fronte, al centro, un risalto quadrilatero con una maschera leonina(?) che appare oggi per gran parte spezzata e mancante (*fig.* 22). L'assenza di un risalto analogo nell'altra arcata fa presumere che la prima occupasse il centro della composizione architettonica. Le arcate dovevano dunque essere almeno tre; ma, data la mancanza di un notevole numero di elementi della trabeazione monumentale, nulla vieta — allo stato delle nostre conoscenze — che le arcate fossero cinque o sette. Nella restituzione condotta



Fig. 19 – Villa Adriana – La valletta del Canopo dopo l'impermeabilizzazione dell'euripo e la collocazione dei calchi delle quattro Canefore e dei due Sileni nel luogo dove in antico sorgevano. Si vedono, lungo tutta la banchina orientale, a sinistra guardando, le sottobasi della fila di colonne quivi elevate. (*Gab. Fot. Naz.*)

sotto la direzione dell'architetto Italo Gismondi e tradotta nel plastico della Villa ora esistente a Villa Adriana le arcate sono cinque (*fig.* 17), alternate a un doppio intercolumnio con trabeazione piana. Nella restituzione Apollonj–Ghetti sono tre (*fig.* 15); nella restituzione parziale attuata in sito — restituzione che peraltro vuol esser, come io penso, soltanto dimostrativa, e che è stata diretta dal dottor Roberto Vighi — le arcate sono tre; alle due estremità la composizione è volutamente interrotta.

Banchina occidentale. – Lungo la banchina di ponente dell'euripo erano sicuramente erette — come è apparso dallo svolgersi della nostra esplorazione — sei statue maggiori del vero, e precisamente un gruppo di quattro figure femminili che ripetono in ogni particolare (anche nelle dimensioni) le statue delle korai del portico meridionale dell'Eretteo di Atene, e due figure di Sileni che chiudono, rispettivamente da un lato e dall'altro, il gruppo delle korai (o Canefore) (*fig.* 18). Il sito preciso in cui le sei statue si levavano è, per ciascuna di esse, indicato da una sottofondazione tuttora superstite sulla banchina. Il primo dei Sileni si leva a m. 43 dall'angolo sud–ovest dell'euripo; le cinque statue successive sorgono ognuna a m. 5,35 di distanza dall'altra, prendendo le misure tra asse ed asse, sicchè il centro del complesso delle sei statue cade a poco più di 56 metri dall'anzidetto angolo sud–ovest dell'euripo, e precisamente a metà di quella distanza di m. 112,20 che corre tra l'angolo di cui sopra e il risalto in muratura da cui ha inizio la curva della testata settentrionale del canale (*fig.* 19).

Un'altra constatazione ha importanza nell'esame degli elementi che si riferiscono all'aspetto architettonico della banchina occidentale. L'unico piedistallo recuperato tra quelli che facevan da supporto alle statue delle Canefore misura in altezza m. 1,15. Aggiungendo a quest'altezza l'altezza della statua della Canefora in m. 2,06 e quella del capitello in m. 0,33, si ha un'altezza complessiva di m. 3,54, la quale risponde esattamente a quella del colonnato della banchina orientale (base m. 0,19, fusto m. 2,93, capitello m. 0,42, complessivamente m. 3,54): ed è pari esattamente a dodici piedi romani di m. 0,296 (m. 3,55).



Fig. 20 – Il fondo del canale o euripo del Canopo, con la semisfera in marmo su cui forse si elevava il gruppo di Scilla, e coi frammenti di colonne messe in luce nella zona antistante alle sponde meridionale ed orientale dell'euripo

A mezzogiorno come a settentrione del gruppo delle sei statue, null'altro si è messo, sino alla fine del 1955, in luce nel tratto della banchina da noi esplorato. In direzione di mezzogiorno la esplorazione si è spinta in media sino a una profondità di più che 7 metri dal ciglio dell'euripo, incontrando solo il nascimento di un rozzo muro, che doveva aver l'ufficio di contenere la terra del soprastante declivio sinu al pianoro detto dell'" Albero bello ,,.

A settentrione del gruppo delle sei statue la valletta è chiusa, come è noto, dal gruppo di venti vani che hanno, oltre tutto, l'ufficio di servire da sostruzione al pianoro sovrastante. Come fosse sistemato il terreno tra il ciglio dell'euripo e la fronte dei vani è da indagare esattamente. Ciò che solo può essere oggi affermato è questo che, in corrispondenza del decimo vano a partire da sud, saliva da settentrione una gradinata che dava accesso al ripiano più alto su cui si aprivano i dieci vani a sud, risultanti — come si è detto altrove — di due piani: il superiore dei quali aveva per pavimento un impalcato di tavole poggianti su travi sostenuti da mensoloni lapidei fuoriuscenti dalle pareti lunghe (di mezzogiorno e di settentrione) di ognuno dei vani terreni. I vani dell'ammezzato erano poi accessibili per mezzo di un ballatoio o passerella pensile, esterna e continua, la quale affacciava verso l'euripo, ed era sostenuta, sulla fronte del muro, da mensole lapidee sporgenti, e, dal lato verso l'euripo, da tenui pilastri in muratura larghi in fronte m. 0,60, dello spessore di m. 0,47 e distanti m. 0,68 dalla fronte del muro stesso. [18]

Banchina orientale. – Lungo la banchina del lato di levante, prendendo nascimento all'altezza della sponda breve meridionale dell'euripo, alla distanza di m. 4,50 dall'angolo sud–est dell'euripo stesso, ha inizio un colonnato, che, con direzione da sud a nord, si mantiene sempre parallelo al ciglio del canale, e lo accompagna per tutto il suo sviluppo da questo lato, alla distanza sopradetta di m. 4,50. Delle colonne sono state trovate in sito le basi, e in altri casi le sottobasi, cosicchè nessun dubbio può sorgere sulla loro ubicazione e continuità; dei fusti di colonne nessuno è stato trovato eretto, o rovesciato in contiguità diretta con la base su cui sorgeva, ma tutti i frammenti recuperati delle cinque colonne da noi ripristinate nella loro interezza e i monconi di colonne sovrapposti a tre altre basi sono stati scoperti sul fondo dell'euripo dove erano stati gettati o erano, in più casi, rotolati (*figg.* 19, 20). Le colonne sono alte complessivamente m. 3,54 (base m. 0,19, fusto m. 2,93, capitello corinzio m. 0,42), e, distanti come sono m. 4,10 da asse ad asse, non potevano portare una trabeazione marmorea; verisimilmente, esse eran legate da travi lignee, sovrapposte ai capitelli. Tra colonna e colonna eran piccole aiuole con fiori o rampicanti: ce ne dànno la sicurezza le due spondine marmoree correnti subito all'esterno delle basi delle colonne e per tutto l'intercolumnio, come ci mostrano i tratti rimasti in situ verso l'estremità meridionale del colonnato. La larghezza delle aiuolette non superava i 60 centimetri.

Al punto in cui, lungo la banchina di levante, la sponda dell'euripo prendeva, verso la testata nord, il suo andamento curvilineo, il colonnato da unico diveniva duplice (*fig.* 19), poichè una seconda fila di basi di colonne si è riconosciuta esistente in asse e sul prolungamento della sponda di levante dell'anzidetto euripo, per uno spazio che comprende sei colonne, e cioè per un tratto di poco meno che venticinque metri. È naturale qui pure supporre, data la distanza di una fila di colonne dall'altra (m. 4,50 da asse ad asse) e di ognuna delle colonne dalle prossime della stessa fila (m. 4,10 da asse ad asse), che sulle colonne corressero dei travi, a legarle fra loro in senso longitudinale e in senso trasversale.

Sorgono a questo punto taluni quesiti. E anzitutto è spontaneo chiedersi se questo doppio colonnato che partendo dal nascimento della sponda curvilinea della testata settentrionale dell'euripo si prolunga in direzione di nord, avesse o no il suo gemello sull'altro lato del canale, e cioè in prosecuzione della banchina occidentale. Numerosi saggi eseguiti non han messo in luce nè basi nè sottobasi che inducano a pensare a un colonnato gemello. E tuttavia, dal punto di vista architettonico, e tenuto conto del colonnato ad andamento curvilineo che, ornato di statue, sorgeva sul ciglio del muro della testata settentrionale dell'euripo, una " composizione ,, del genere si presenterebbe spontanea alla mente, come appare nel saggio ideale di ripristino disegnato dall'architetto Bruno Apollonj–Ghetti (*fig.* 15).

Secondo quesito: sul doppio colonnato di cui si è fatto cenno esisteva soltanto un'intelaiatura di travi per

sostegno di un pergolato di verde (*fig.* 15), o la copertura era stabile, e cioè risultava di un vero tetto con rivestimento nobile, quale il fasto di Adriano farebbe attendere? A un colonnato con rivestimento di verde pensa, col mio pieno assenso, l'Apollonj-Ghetti (*fig.* 15); a un vero tetto a doppio piovente pensa l'architetto Italo Gismondi (*fig.* 17): il quale immagina che il doppio colonnato non si limiti solo al breve tratto che ha inizio, con direzione di nord, dal nascimento della sponda curvilinea della testata settentrionale dell'euripo, ma prosegua lungo tutta la banchina orientale sino al lato breve meridionale dell'euripo stesso. Le colonne insisterebbero sul muro di sponda.

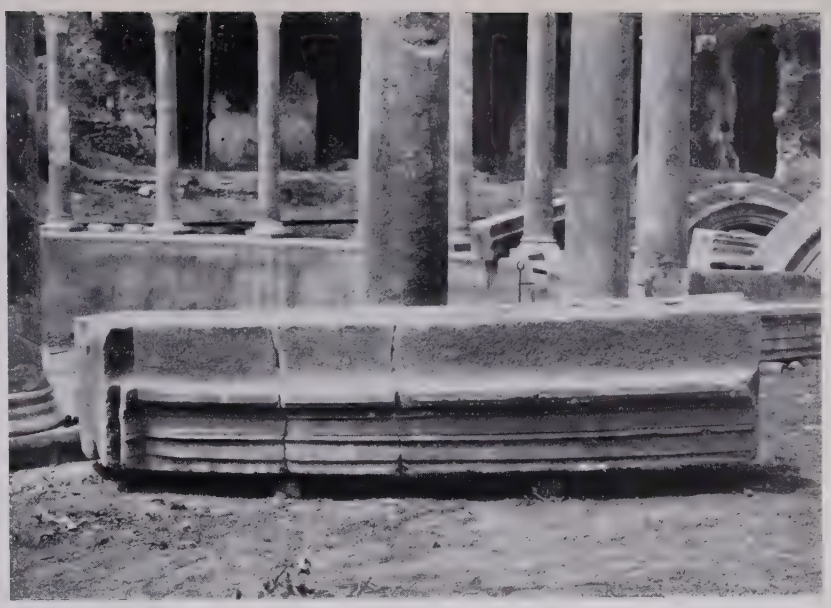


Fig. 21 – Canopo di Villa Adriana – Elemento di trabeazione piana del colonnato della testata curvilinea nord dell'euripo. All'estremità a sinistra guardando, dente di risvolta del marmo

La soluzione Gismondi offre due difficoltà. Una è d'ordine architettonico ed è la seguente: stabilendo un ordine di colonne sul muro di sponda della banchina orientale (non vi si son trovate nè basi, nè sottobasi, ma la cosa non avrebbe importanza perchè il peso del colonnato non era tale da rendere necessarie delle sottobasi, e quanto alle colonne, alle basi e ai capitelli, essi sarebbero stati rimossi come infiniti altri marmi della villa), e prolungando tale ordine di colonne sino al lato breve meridionale dell'euripo, sarebbe stato sottratto alla vista di chi guardava il complesso architettonico del Serapeo dal colonnato curvilineo della testata nord dell'euripo, uno almeno dei corpi struttivi minori che fanno ala alla grande sala a semicupola, e tanto contribuiscono a rialzarne l'imponenza.

Seconda difficoltà per la soluzione Gismondi, una circostanza di fatto. Tra gli elementi marmorei recuperati della trabeazione sovrapposta al colonnato della sponda curvilinea della testata nord dell'euripo ve ne sono due i quali rappresentano le due parti estreme o d'inizio del colonnato stesso, rispettivamente sulle banchine est ed ovest. Tali elementi marmorei presentano — l'uno e l'altro, così da farsi riscontro — un dente a un estremo, per una risvolta ad angolo della trabeazione (*fig.* 21). Come giustificare tale risvolta, se il colonnato proseguiva sul muro di sponda orientale od occidentale? Il doppio colonnato si incontrava qui col colonnato del muro curvilineo. Ma sarebbe stata questa la soluzione decorativa dell'elemento di trabeazione cui facciamo riferimento?

Vogliamo infine rilevare un'altra circostanza che, pur essendo meno importante, ha tuttavia anch'essa il suo peso. Un portico coperto come quello immaginato dal Gismondi importa un impiego assai notevole di materiali. Pur tenuto conto della fame di marmi, di mattoni e di tegole che determinò per secoli tante spogliazioni a Villa Adriana (e persino la rimozione dei corsi di mattoni che corrono a intervalli nei muri in opera reticolata di età adrianea), avremmo dovuto, nel corso dei nostri lavori di esplorazione rinvenire almeno un certo numero di frammenti di tegole o di marmi decorativi di carattere architettonico, che avrebbero dovuto aver impiego nella copertura stabile di detto portico coperto. Questi rinvenimenti sono, per contro, interamente mancati.

Tali, nelle linee essenziali, i risultati cui siamo pervenuti considerando il Canopo nel suo aspetto architettonico, dopo le esplorazioni da me condotte negli anni 1951–1955. La presente non è, naturalmente, se non una fase della nostra conoscenza, alla quale il libero dibattito e — speriamo — scoperte future apporteranno elementi nuovi. Molti i dubbi espressi e i quesiti da noi posti. Noi ci auguriamo che tutti o taluni di tali dubbi o quesiti siano in futuro rimossi o risolti, con uno studio più particolareggiato — da un architetto — di ciascuno degli elementi utili a una logica soluzione dei quesiti stessi.

SALVATORE AURIGEMMA

1) AELII SPARTIANI, *De vita Hadriani*, in *Scriptores historiae Augustae*, I, 26, 5: " Tiburtinam villam mire exaedificavit, ita ut in ea et provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut Lycium, Academiam, Canopum, Picilem, Tempe vocaret. Et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit „.

2) Anche dopo il trionfo del cristianesimo, e dopochè il Serapeo di Canopo fu distrutto sulla fine del sec. IV la persistenza del culto di Sarapis fu tale che al principio del V secolo il patriarca Cirillo decise di trasportare al Canopo dalla basilica di



Fig. 22 – Canopo di Villa Adriana – Arcata centrale del colonnato della testata curvilinea nord dell'euripo

San Marco di Alessandria i corpi dei santi Ciro e Giovanni. Il culto di San Ciro, come guaritore dei mali del corpo, si sostituì così al culto di Sarapis, e la cittadina finì per prendere il nome di Aboukir (da Abbakyr o Apakyr = Padre Ciro, San Ciro). E il santuario di San Ciro divenne celebre nel Medio Evo.

3) Evaristo Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Guide de la ville ancienne et moderne, et du Musée gréco–romain (Bergamo, Ist. it. d'arti grafiche, 1914), p. 136. Su Canopo v. Duchesne L., *Le sanctuaire d'Aboukir*, in *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie*, 12, pp. 1–14; Breccia E., *Antiquités découvertes à Maamourah*, in *Bull. Soc. arch. d'Alexandrie*, 8, pp. 107–117.

4) Si vegga *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Codice vaticano barberiniano 4424. Con introduzione e note di Cristiano Huelsen (Lipsia, Harrassowitz, 1910), foglio 24 *e* (a pag. 33), dove è detto che lo schizzo del " Canopo „ fu " inserito più tardi fra i disegni A e D „ del foglio. Lo schizzo è pubblicato nell'opera di H. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli* (Berlin, Reimer, 1895), in *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, tav. III, fig. 2.

5) Il palmo architettonico in uso a Roma è di m. 0,223 (*Enciclopedia italiana*, sotto voce " canna „).

6) Cordonata significa: " Piano inclinato a uso di scala, con ordine di pietre traverse, per lo più rotonde, in foggia di mezzo bastone, che servono a sostegno di esso piano, e agevolano in qualche modo il salire „ (Rigutini e Fanfani, Vocabolario italiano della lingua parlata, 69° migliaio (Firenze, Barbara, 1893) sotto voce.

7) Il Piranesi firma così la sua pianta: " Francesco Piranesi, Incisore di S. M. il Re di Polonia e Architetto Romano disegnò ed incise nel 1781 „.

8) Uno scrittore contemporaneo, il gesuita P. Giuseppe Rocco Volpi, accenna a queste statue e ne dà come luogo di provenienza il Canopo, ma non specifica ulteriormente che le sculture sono state rinvenute scavando dette " cordonate „, e, in ogni modo, nella parte alta della valle, non lungi dalla volta della sala ad emiciclo. " Potissimum autem locum hunc Canopi fuisse, statuae quamplurimae Aegyptiae inde erutae tum antiquitus tum ' nuperrime ', quas *Canopos* vocant, cinericio ferme lapide, manifestaverunt. Vidi ipse earum, / licet corrosarum ac distractarum passim, vim multam apud praedium Tyrocinii Romani Soc. Iesu, vulgo Roccabruna ' hoc ipso anno salutis MDCCXXXVI, quo haec scribebam ', ex Valle Canopi, quam modo lustramus, refossam „ (*Vetus Latium profanum*) tomo X, pars altera, pp. 398–399 (Roma, Bernabò e Lazzarini, 1745).

E ancora: " Statuae quoque permultae in praedio Tyrocinii Romani PP. Soc. Jesu, quod dicitur Rocca Bruna... permultae inquam, statuae aegyptio ritu detectae sunt, in valle, quae ab eruditis dicitur Canopus, ubi conchae instar marinae constructi templi vestigia perampla. Cinerei coloris ex marmore hae fere omnes, quod basalten aliqui nominaverunt, magnitudinis mediocris, caelaturae pariter. At insignis inter illas caput bifrons hinc feminae, hinc bovis „... (*Vetus Latium profanum* cit. X, 2, p. 422).

9) Il Piranesi segna un secondo semicerchio — che è però inesistente — anche sul lato volto verso l'asse mediano nord–sud del bacino antistante al colonnato.

10) Si vegga S. Aurigemma, *Lavori nel Canopo di Villa Adriana*, in *Bollettino d'arte* del Ministero della Pubblica Istruzione, 1956, p. 69. La volta a botte del piano superiore dei vani era decorata con figure di personaggi e di animali, con festoni di foglie, ecc. Si vegga, anche per questo particolare, l'articolo citato di S. Aurigemma.

11) Dei risultati di tali sondaggi apparve una notizia sommaria nella *Chronique des arts*, 1894, p. 150, dalla quale trae le sue notizie H. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli* (Berlin, Reimer, 1895) p. 51, nota 12. Dopo la *Chronique des arts* utilizza largamente i risultati dei sondaggi del Sortais, Pierre Gusman, nel capitolo che egli dedica al Canopo nella sua opera *La villa impériale de Tibur* (*Villa Hadriana*) (Paris, Fontemoing, 1904), pp. 145–157 e figg. 198–219. Per quanto conoscesse l'opera del Gusman, dei resultati dei sondaggi del Sortais non fa cenno l'insigne topografo Rodolfo Lanciani che pubblicò nel 1906 il volumetto *La Villa Adriana*. Guida e descrizione (Roma, Tip. R. Accad. dei Lincei).

12) Precisamente la colonna estrema della fronte dal lato di levante.

13) Il plastico aggiornato della Villa e l'edificio destinato a contenere il plastico sono stati eseguiti l'uno e costruito l'altro con un fondo messo generosamente a disposizione dalla Società Pirelli.

14) G. Botti–P. Romanelli, *Le sculture del Museo Gregoriano–Egizio* (Città del Vaticano, Tip. Poliglotta Vaticana, 1951), nn. 147, 148, 149, 150, 155, 163, 164, 165, 179, 185; provengono inoltre dal Canopo un vaso canopo (n. 200), una base di candelabro con attributi isiaci (n. 210) e un sostegno (n. 214).

15) Per restringerci a due sole citazioni, si veggano R. Lanciani, *La villa Adriana*. Guida e descrizione (Roma, Tip. R. Accademia dei Lincei, 1906), pp. 24–26; e S. Aurigemma, *Lavori nel Canopo di Villa Adriana*, in *Bollettino d'arte* del Ministero della Pubblica Istruzione, 1954, nota 4 (a p. 340).

Per quello che riguarda gli scavi ordinati da Ippolito II d'Este, cardinale di Ferrara a Villa Adriana si vegga Vincenzo Pacifici, *Ippolito II d'Este, cardinale di Ferrara* (Tivoli, nella sede della Società di Storia e d'Arte in Villa d'Este, s. a. ma dopo il 1920, stab. tip. Montero) o specialmente a pp. 129–130 vien data notizia di tali scavi, e a nota 2 di p. 130 si fa un elenco delle sculture scoperte negli scavi stessi, tra le quali son ricordate " due Veneri nell'emiciclo ninfeo che termina al Canopo „.

16) Sebastiani, *Viaggio a Tivoli...* (Fuligno, Tomassini, 1828). p. 288.

17) Dal Lanciani (*op. cit.*, p. 24) rileviamo che secondo Pirro Ligorio (*Cod. torin.*, XX, 36) sarebbero state trasferite dal Canopo nel giardino d'Este al Quirinale " due Veneri ... insieme con un simulacro di Adriano all'eroica, alto m. 2,67 „. Non è possibile, come è ovvio, azzardare nessuna supposizione. Ci limitiamo a notare, per quanto riguarda le due Veneri, che, dopo il rinvenimento delle statue di Hermes e di Ares, certamente collocate sotto il portico insistente sul muro ad emiciclo della testata nord dell'euripo, nulla vieterebbe che avessero posto sotto tale portico anche due statue di Afrodite. Senonchè a tale possibilità parrebbe opporsi la notizia da cui a V. Pacifici, *op. cit.*, nota 2 a p. 120 del rinvenimento delle due Veneri " nell'emiciclo *ninfeo* che termina al Canopo „.

18) Nell'ultimo periodo di tempo, essendo stati proseguiti gli sterri dall'attuale direttore degli scavi, si è incontrato a m. 7,30 dal ciglio della banchina, e parallela a questo, la parte più bassa di un rozzissimo muro che doveva aver l'ufficio di contenimento delle terre.

CONTRIBUTI ALLA CONOSCENZA DELL'ARCHITETTURA DEL '700 IN SICILIA

I. – GAGLIARDI E SINATRA

DELL'ARCHITETTO ROSARIO GAGLIARDI, che i documenti dicono nativo di Siracusa, manca, ch'io sappia, il nome nei grandi repertori e nei grandi manuali, e solo in opere di ricercatori locali — come quella del Canonico Tafaro (ms. alla Biblioteca Comunale di Noto) o quella più recente di N. Pisani su *Noto* (Siracusa, 1951) — è dato di incontrarlo con indicazioni di grande interesse per avviare uno studio della sua opera.

La figura di questa artista emerge e s'impone nella ricostruzione di Noto, non già perchè abbia fornito il piano della nuova città (che sembra opera del patrizio Gian Battista Landolina Salonia, anche se qua e là modificato dall'intervento degli "ingegneri,, G. B. Giannola e G. Formenti e soprattutto del gesuita fra' Angelo Italia), ma perchè, come hanno abbondantemente documentato le ricerche della mia scolara dott.ssa Lucia Cugno, fornì i piani per la costruzione di alcuni dei più imponenti edifici, mettendo in valore le risorse scenografiche delle località prescelte e determinando la fisionomia architettonica della città.

Questo, di patrizi in veste di urbanisti, non è un fatto nuovo in Sicilia, e bisogna metterlo in relazione con il largo sviluppo che ebbe in quel tempo lo studio delle matematiche. Il piano di Catania, dopo il terremoto del 1693, venne, come è noto, tracciato dal Duca di Camastra, che scelse pure il sito per la nuova città di Noto e diede pure mano alla sistemazione di Acireale; all'iniziativa di Carlo Maria Carafa Branciforte, principe di Butera e di Roccella, che ebbe a collaboratore l'architetto palermitano fra' Michele La Ferla, si deve — come ha precisato il Gianformaggio nel suo libro su *Occhiolà* — il piano di Grammichele, assai simile a quello della fortezza veneziana di Palmanova, piano che nel suo schema — un esagono centrale in cui sboccano le strade radiali — deriva da quello delle fortezze classiche e dei castelli medievali (si pensi, per esempio, a Castel del Monte) presi pure a modello dal Filarete per la sua ideale città sforzesca.

Nel piano di Noto l'uso della riga si fa sentire, ma esso è alquanto diverso da quelli di Catania e di Grammichele. La collina su cui si adagia la città è solcata da una strada diritta, e sulla destra di essa si aprono i superbi scenari delle piazze inclinate, le prospettive estrose e sorprendenti delle stradette e delle scalinate laterali, culminate da facciate di chiese, da imponenti edifici monastici, da monumentali palazzi.

Quale la parte del Gagliardi in questo complesso — unico per convergenza di esiti urbanistici, scenografici e architettonici — risulta dal lungo elenco di edifici nei quali appare direttamente o indirettamente interessato, elenco che come si diceva, può tracciarsi sulla base dei documenti messi in luce dal Pisani e principalmente dalla Cugno.



Fig. 1 – R. Gagliardi: Progetto per la Cattedrale di Ragusa Ibla
Ragusa Ibla, Sagrestia della Cattedrale

Si tratta delle chiese di S. Maria dell'Arco, di San Domenico, del Collegio, del Crocifisso, di S. Chiara, del Carmine, di S. Agata, e l'elenco non è di certo completo dal momento che l'esplorazione degli archivi è stata soltanto parziale, ed anzi può considerarsi addirittura agli inizî.

Questo complesso di opere tenne occupato l'artista dal 1721 (quando per la prima volta appare ricordato a Noto) al 1770, cioè dagli anni della fervida giovinezza a quelli gloriosi dell'età più avanzata. Nel 1762 egli

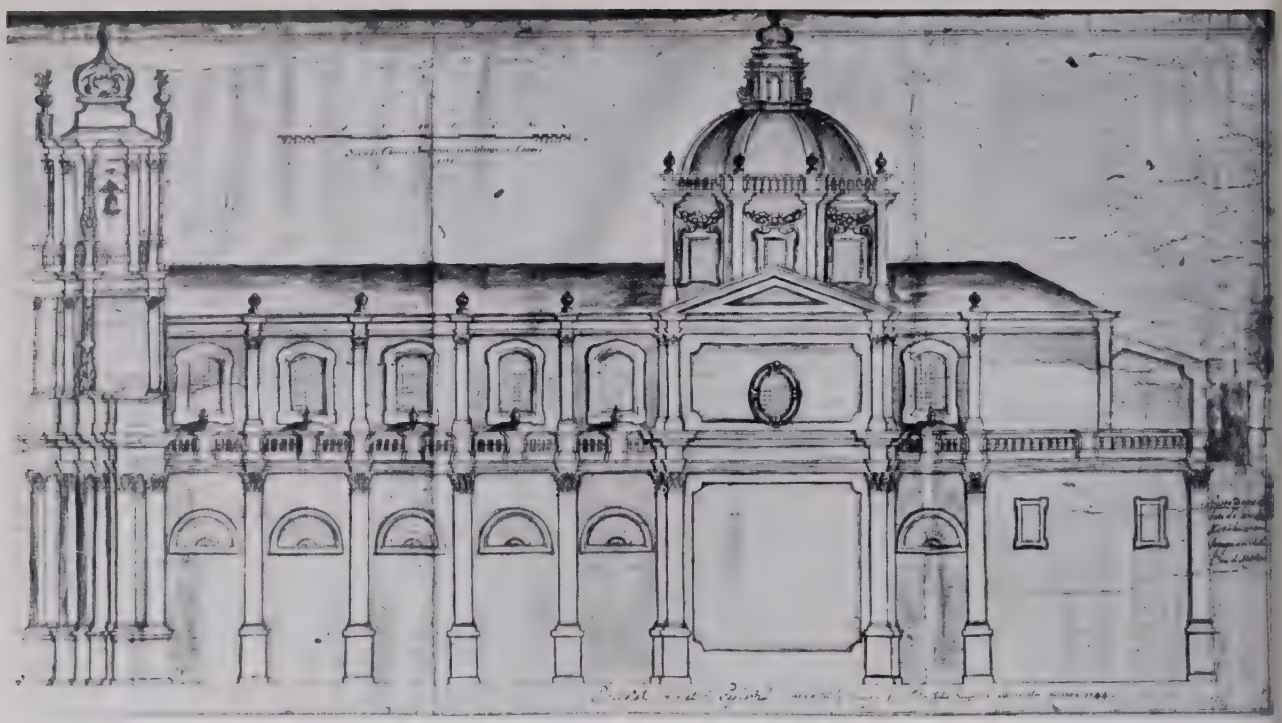


Fig. 2 – R. Gagliardi: Progetto per la Cattedrale di Ragusa Ibla – Ragusa Ibla, Sagrestia della Cattedrale

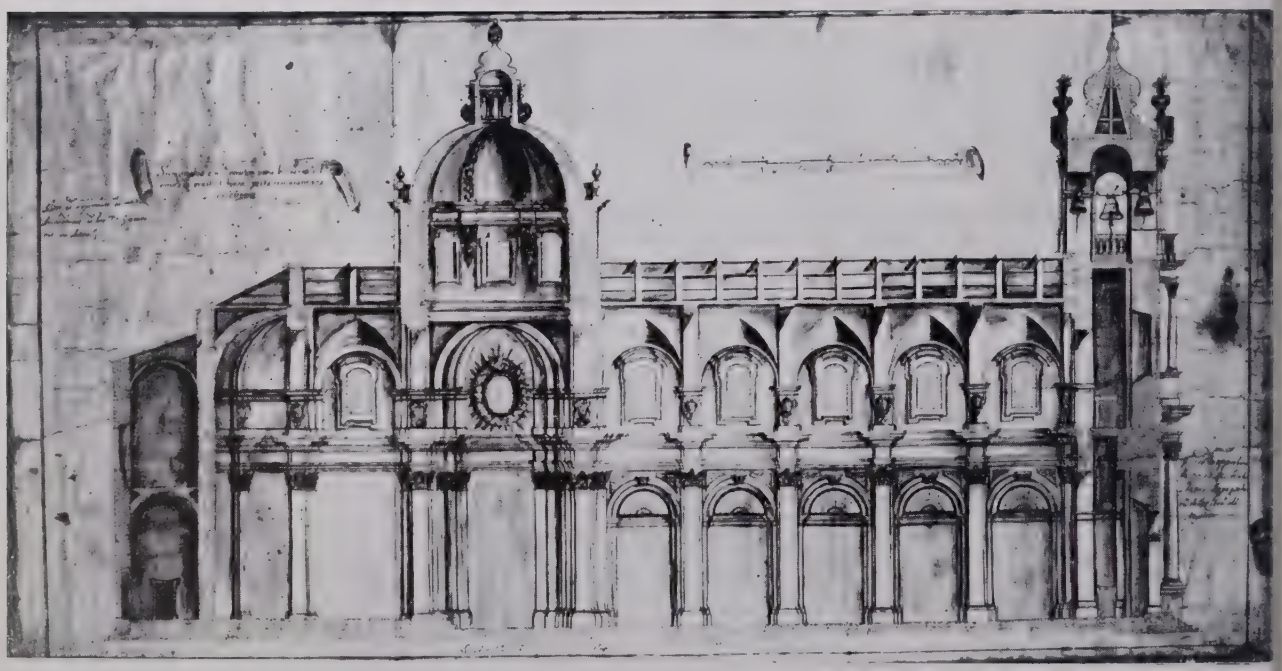


Fig. 3 – R. Gagliardi: Progetto per la Cattedrale di Ragusa Ibla – Ragusa Ibla, Sagrestia della Cattedrale

nomina suo procuratore l'architetto Vincenzo Sinatra, e dall'atto risulta che se la mente era ancora alacre, non altrettanto lo era la parola ("loquela non tam expeditus ,,). Il nucleo delle opere di Noto, per quanto vistoso, non costituisce però che una parte dell'attività del Gagliardi: la sua presenza infatti è documentata a Ragusa, ove diede i disegni per la costruzione della Cattedrale di S. Giorgio, tuttavia conservati nella sagrestia; ed è, come si ricava da occasionali ricerche della dott.ssa Francesca Cabibbo e del dott. Nino Ragona, documentata anche a Comiso, ove fornì disegni per la Cattedrale, e a Caltagirone ove, tra il 1744

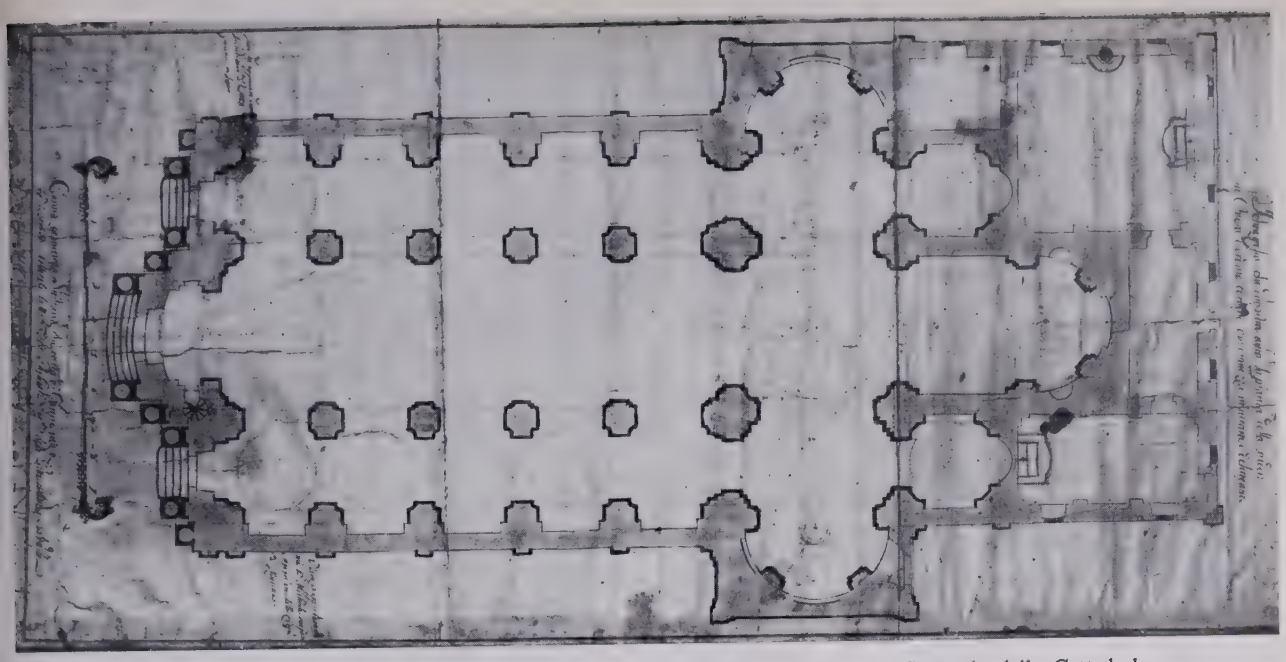


Fig. 4 – R. Gagliardi: Pianta della Cattedrale di Ragusa Ibla – Ragusa Ibla, Sagrestia della Cattedrale

e il 1751, appare impegnato nella costruzione delle chiese di S. Chiara e di S. Giuseppe. Inoltre tracce della sua opera mi pare si debbano riconoscere pure a Scicli ove la chiesa del Carmine è, come meglio si vedrà in seguito, sulla linea delle sue ultime opere, e poi, attraverso i seguaci, tra i quali mette conto di indicare il Sinatra e l'Alì (il prospetto del cortile del palazzo Bosco a Siracusa non è che una parafrasi del prospetto della chiesa di S. Domenico in Noto), a Palazzolo Acreide, a Monterosso Almo, a Giarratana ad Avola e in altri centri ancora.

Questo fatto non è senza interesse, perchè è da sospettare che al Gagliardi si debba rivendicare un ruolo primario nella formazione degli aspetti particolari che l'architettura barocca assume in molti centri della Sicilia orientale, architettura fin qui considerata in rapporto o con quella del palermitano o con quella del catanese, e valutata non già in se stessa ma come parte dei complessi urbanistici nei quali si inserisce, e dei quali d'altro canto determina gli effetti scenografici. Vero è che l'orientamento del Gagliardi non può ritenersi esclusivo (a Siracusa si elebora infatti un altro orientamento che ha i suoi documenti più significativi in ornatissime chiese di Palazzolo Acreide, di Sortino, di Melilli, ecc.) e che in esso non mancano, come meglio specificheremo in seguito, addentellati con l'architettura avviata in Palermo da G. Amato, ma l'opera del Gagliardi assume un particolare rilievo e una particolare risonanza e si configura come uno degli episodi più notevoli nel quadro vario e complesso dell'architettura del '700 in Sicilia.

Quale che sia la somma di notizie che è possibile raccogliere su l'artista, è evidente che lo studio della sua attività non può fondarsi che sulle opere che non lascino dubbi sulla loro attribuzione. In questo caso — fatto eccezionale, se non unico, per gli architetti che operarono in Sicilia — rientra la Cattedrale di S. Giorgio in Ragusa, che ancora oggi conserva i disegni che servirono di guida per la sua costruzione. Si tratta di quattro finitissimi fogli (*figg.* 1–4) in scala, in cui sono delineati il prospetto ed un fianco della chiesa, la pianta e una sezione calcolata sull'asse mediano (dal centro dell'abside al centro del portale). I disegni recano la data 1744, ma la costruzione, alla quale presiedette (a stare a quel che afferma il Sortino Trono nel suo studio su *Ragusa Ibla sacra*) il capomaestro Nicito, soprannominato Marcolfo, non fu pronta prima del 1775 e venne completata, con la cupola di impronta neoclassica, solo nel 1820. L'esecuzione — come dimostra il confronto tra il prospetto (*fig.* 6) ed il relativo disegno — risulta abbastanza fedele al progetto originario, ma è da osservare che nel corso di essa (evidentemente per intervento dello stesso artista) le proporzioni vennero alquanto sveltite, sicchè l'insieme ha acquistato un ritmo più slanciato, e i muri — prima nascosti sotto le membrature architettoniche e decorative o assorbiti dal giuoco dei vani — un ruolo più attivo e risentito. L'assetto scenografico, in rapporto con l'andamento del terreno e, con esso, lo slancio che nella fase costruttiva venne impresso all'edificio con l'accentuazione degli elementi verticali (accentuazione che ha il massimo risalto per il triplice ordine di colonne che si sovrappone, legandosi l'uno



Fig. 5 – Modica, Chiesa di S. Giorgio



Fig. 6 – R. Gagliardi: Prospetto della Cattedrale di Ragusa Ibla



Fig. 7 – R. Gagliardi: Prospetto della chiesa di S. Giuseppe in Ragusa Ibla



Fig. 8 – Palermo, prospetto della Chiesa di S. Anna



Fig. 9 – R. Gagliardi: Prospetto della Chiesa di S. Domenico in Noto



Fig. 10 – V. Sinatra: Palazzo Municipale di Noto (prima delle aggiunte recenti)

all'altro, nella parte centrale), inducono a postulare una connessione con l'imponente prospetto della chiesa di S. Giorgio in Modica (*fig.* 5) che, in altra sede, ho supposto, sia pure in modo problematico, legato all'attività del Gagliardi. E, certo, nella mole grandiosa del prospetto della chiesa di Modica non mancano, con quelli indicati, altri elementi che avranno rilievo e sviluppo nell'attività del Gagliardi. Ma le



Fig. 11 – Acireale, prospetto della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo

date — argomento questo assai delicato e sdrucciolevole, anche perchè siamo proprio all'inizio di questi studi, e la filologia poco s'è fin qui esercitata in questo campo — sembrano capovolgere la relazione, e fare del modello modicano una delle fonti principali dell'opera del Gagliardi, e nel contempo — almeno per quel che tocca l'ordinamento della costruzione con il nucleo centrale, parte emblematica del prospetto e tutt'insieme torre campanaria — uno dei monumenti più indicativi per l'architettura della zona.

Dalle ricerche compiute da un'altra mia scolara — la dott.ssa Giuseppina Belluardo — risulta infatti che, nel suo aspetto attuale, la chiesa di S. Giorgio venne iniziata, sullo stesso sito di quella più antica, che i documenti dicono " grandissima e altissima ,, , nel 1643 su un modello fornito da un fra' Marcello da Palermo. Il terremoto del 1693 scompaginò alquanto le fabbriche che vennero riprese (dopo una relazione dei capimastri Simone Caccano, Andrea Calabrisi e Jacopo Dierna) nel 1702 sulla base di un nuovo modello, il quale ampliò e slargò, portando a cinque il numero delle navate, le precedenti strutture. Non sappiamo chi abbia fornito il nuovo modello, di cui è ricordo nei documenti e che servì di guida nella ripresa dei lavori; ma per quel che tocca il prospetto, oltre l'ampliamento che comportò l'aggiunta delle due ali estreme, la ripresa e la utilizzazione di precedenti strutture sembrano comprovate dalle non poche anomalie che esso presenta e che la dott.ssa Belluardo ha posto acutamente in luce. L'opera venne realizzata con molta lentezza: il secondo ordine sembra sia stato completato nel 1760 e l'ultimo, quello che forma il coronamento, tra il 1834 e il 1842.

Comunque, nel suo schema, l'ordinamento del prospetto della chiesa di San Giorgio, sviluppato in maniera autonoma rispetto all'interno, sembra discendere, come pure è dato di constatare per altri casi del genere (prospetto del Duomo di Enna) da architetture palermitane del tardo Cinquecento (S. Matteo) o del corso del secolo successivo. E questo è assai importante per le connessioni che l'opera del Gagliardi presenta con le architetture di Palermo.

L'opera dell'architetto siracusano in Ragusa non dovette però fermarsi alla chiesa di S. Giorgio. Il prospetto della chiesa di S. Giuseppe (*fig.* 7), che sorge a poca distanza dalla precedente, presenta movenze e caratteri propri del Gagliardi. Il partito centrale — culminato da un campanile a ventola, che ha però tutta l'aria di un'aggiunta più tarda — ha lo stesso



Fig. 12 – Palazzolo Acreide, Chiesa di S. Paolo



Fig. 13 – Monterosso Almo, Chiesa di S. Giovanni Battista



Fig. 14 – Buccheri, Chiesa di S. Antonio Abate



Fig. 15 – Giarre Tre Punte, Chiesa parrocchiale



Fig. 16 – R. Gagliardi: Chiesa del Carmine in Noto



Fig. 17 – R. Gagliardi: Scicli – Chiesa del Carmine

movimento e lo stesso risalto del prospetto di S. Giorgio, e lo stesso carattere hanno le decorazioni attorno alla porta e alla finestra. Qui, più e meglio che nel prospetto della chiesa di S. Giorgio, le superfici murarie hanno parte attiva nel complesso movimento dell'insieme, e appaiono pure, a sensibilizzarle, statue ad esso addossate, come in più tarde opere dell'artista e come pure appare in coeve architetture di Lecce, che, con queste del Gagliardi, presentano singolari affinità.

La soluzione prescelta dal Gagliardi per questo prospetto ha la sua fonte immediata in architetture palermitane dello stesso periodo. Il confronto con quello della chiesa di S. Anna (*fig.* 8), riferito a G. B. Amico, riesce così assai istruttivo per cogliere, nella analogia del tema, gli accenti personali dell'opera del nostro architetto. Il prospetto della chiesa di Sant'Anna ha un'articolazione severa e robusta, una impaginazione stringente, che frena ed equilibra lo slancio e lo stesso movimento delle membrature. Il prospetto del Gagliardi risulta nel confronto animato da maggiore slancio, e in conseguenza le membrature si fanno più esili, come la decorazione che è trita e minuta. L'eloquenza o la magniloquenza del barocco, assume nell'opera del Gagliardi un ritmo più tenue, un assetto scenografico, un tono ornato e prezioso. Ma il prospetto della chiesa di San Giuseppe, oltre che per questo, interessa perchè consente, confortando la menzione dei documenti, di riferire al Gagliardi la chiesa di S. Domenico in Noto (*fig.* 9). Il prospetto di questa chiesa (1732–1756) presenta infatti la stessa intelaiatura di quello di Ragusa, ed ha il vantaggio di conservare integro il suo assetto originario. La maggiore aderenza ai modelli palermitani fa supporre che esso sia anteriore a quello di Ragusa, ma la personalità dell'artista s'afferma ugualmente con le sue inconfondibili preferenze. Anzi è da dire che questa opera, condotta con maggior impegno, si presenta più fusa e legata: il sottile giuoco scenografico che è alla base del movimento delle strutture, è accentuato dal vivo risalto delle colonne, che per tal via si fanno più leggere e preziose, più sensibili al contatto con la luce.

La motivazione prima di questo prospetto — di là dagli accennati contatti con le coeve architetture palermitane — è nelle forme introdotte da Giacomo Amato, forme che fin dai primi decenni del secolo avevano trovato larga diffusione anche nella Sicilia orientale. Valgano, come esempi, l'imponente prospetto della cattedrale di Siracusa dovuto, come ha precisato il Meli, ad Andrea Palma; quello della chiesa dei SS. Pietro e Paolo in Acireale (*fig.* 11), dovuto, come ha precisato di recente il dott. Librando (in "Provincia di Catania,,, settembre–dicembre 1958), a Pietro Paolo Vasta, che, come ognuno può constatare, si tiene ben stretto ai disegni del maestro per la chiesa della Pietà; il prospetto, statico però e slegato, della chiesa

dei Gesuiti a Catania, opera di Angelo Italia. Ora a questo frate architetto, che abbiamo già incontrato a Noto nella revisione del piano cittadino è probabile si debba, nella stessa Noto, il modello della Cattedrale che ripete pressochè fedelmente quello della chiesa madre di Palma Montechiaro una delle opere più sicure dell'Italia. Questo fatto è di notevole interesse per intendere — attraverso le opere che ebbe sott'occhio al momento della formazione — il fondo della cultura del Gagliardi, anche se in essa quel limite è poi scavalcato dall'acquisizione di forme più aggiornate o più attuali.

L'opera del Gagliardi di maggiore impegno è però a Noto la chiesa del Collegio sul cui prospetto, ad esaltarne l'andamento movimentato, si sovrappongono, con perfetta osservanza dei canoni classici, tre ordini di colonne. Quest'opera tanto vivace e mossa, sia per il risalto delle colonne, sia per la decorazione, sia per le risorse inventive esplicate nella ideazione delle mostre così delle porte come delle finestre, presuppone l'esperienza del progetto per la cattedrale di Ragusa, del quale riecheggia, con il ritmo un po' grave delle proporzioni, l'andamento più calcolato e rettilineo delle strutture. Il muro non s'affaccia ancora pungente a slargare le membrature, prendendo parte all'effetto che sarà nella realizzazione del progetto di Ragusa e più nella chiesa di S. Giuseppe: esso qui è ancora al servizio dell'intelaiatura architettonica, fatta di colonne e cornici, alla quale è affidata la funzione di presentare l'edificio.

Le strutture, in altri termini, si articolano con un senso più plastico che pittorico o pittoresco; e il pittorico, non già il plastico, è il senso verso cui tende la delicata sensibilità del Gagliardi.

Questo, d'altra parte, è il momento dell'attività del Gagliardi che serve di base all'opera del suo seguace Vincenzo Sinatra, che da quest'opera, alla quale è molto probabile abbia attivamente collaborato, prenderà le mosse per il Palazzo municipale di Noto (*fig.* 10), e per dar vita a un tipo di architettura, che, come dimostrano (vi abbia avuto parte o meno lo stesso Sinatra) le chiese di S. Paolo a Palazzolo Acreide (*fig.* 12), di S. Giovanni Battista a Monterosso Almo (*fig.* 13), di S. Pietro a Mineo, di S. Bartolomeo a Scicli e tante altre (per esempio, alcune chiese in Giarratana) avrà un largo seguito nella Sicilia orientale, e si salderà, come dimostrano le chiese del Buccheri (*fig.* 14) e di Tre Punte, presso Giarre (*fig.* 15), con le forme del periodo neoclassico.

Il Gagliardi invece procede per la strada indicata dalla sua intima vocazione, e nelle opere più tarde, come sono quelle di Caltagirone e com'è la chiesa del Carmine in Noto (*fig.* 16), libererà i prospetti dall'ingombro delle colonne e degli ordini, per mettere il muro a diretto contatto con la luce, e sensibilizzarlo pittoricamente per via delle convessità, dei risalti, degli elementi decorativi che ora assumono tutto il loro valore ornamentale e il loro prezioso risalto. Quest'ordine di ricerche, che, come si diceva, presenta singolari analogie con architetture di Lecce, caratterizza pure la chiesa del Carmine in Scicli (*fig.* 17) che, suppongo, non possa estraniarsi dal momento più avanzato dell'attività dell'artista. Del resto la sua presenza in Scicli, è testimoniata dalla già ricordata chiesa di S. Bartolomeo, che, anche se completata molto tempo dopo, venne avviata su un progetto che, per tanti aspetti, appare influenzato dall'opera dell'architetto siracusano.

Non abbiamo inteso con queste note sommarie e parziali compiere uno studio sulla personalità del Gagliardi, ma semplicemente avviare una ricerca. In molte cose bisogna mettere ancora ordine, a incominciare dalle stesse date, condizione preliminare perchè le connessioni appena accennate acquistino in pieno il loro risalto storico. Da quanto s'è avuto modo di osservare emerge però l'importanza della ricerca: è un capitolo assai interessante e complesso dell'architettura in Sicilia nel '700 che incomincia a profilarsi, accanto agli episodi ben noti, ma non per questo debitamente studiati, di Palermo e di Catania.

STEFANO BOTTARI

UNO SCONOSCIUTO ARCHITETTO D'ALTARI: JACOPO ANTONIO POZZO (1645-1721) *)

FIGURA MALCOGNITA, anzi possiamo dire ignota perfino agli specialisti, è quella dell'architetto–scultore Jacopo Antonio Pozzo, o Pozzi, [1] carmelitano scalzo e fratello di Andrea Pozzo gesuita, teorico dell'arte e architetto d'altari egli stesso; ma ben più noto come pittore prospettico.

Nato a Trento il 13 aprile 1645, [2] muore a Venezia, nel Convento di S. Maria di Nazareth degli Scalzi il 31 gennaio 1721. [3]

Numerosi documenti inediti hanno permesso di ricostruirne la vita e l'operosità quasi punto per punto. Esordì certo come scultore–intagliatore in legno. Ma in seguito fu a Roma; una prima volta dal 1680 al 1686, una seconda tra il 1692 e il 1695 alunno presso il fratello Andrea, che giusto in quegli anni andava elaborando i due libri della *Perspectiva pictorum et architectorum*, pubblicati a Roma nel 1693 e 1700.

Fu un alunnato proficuo, perchè in quegli anni Jacopo Antonio, divenuto in religione fra' Giuseppe di S. Antonio, ebbe modo di assimilare e far suoi elementi di quel grande barocco romano, di provenienza lombarda, che egli doveva poi trapiantare a Venezia, del resto così schiva ad accogliere un fatto artistico che non le sia congeniale.

Del 1695 è il ritorno a Venezia. Le *Memorie* [4] del Convento veneziano degli Scalzi, una delle fonti più ricche per il nostro artista, ricordano — a parte i lavori ad intaglio del Coro e della Sagrestia già eseguiti in precedenza (1687-89) — soprattutto le opere maggiori: altari marmorei ed edifici, parte da lui stesso eseguiti, parte solo progettati per la realizzazione altrui.



Fig. 1 – Ferrara, Convento dei Carmelitani – G. Pozzo
Disegno ad acquarello per l'Altare Manin agli Scalzi in Venezia

Primo, in ordine di tempo, della serie degli altari è quello dunque ancor ligneo della Sagrestia degli Scalzi, completamente di sua mano. [5] Seguono gli altri altari, sempre della Chiesa degli Scalzi e la cappella della Madonna del Carmine, in cui fra' Giuseppe appare, dall'aprile 1697 come " procuratore ,, , cioè proto, e di cui eseguì prima i fianchi, con un chiaro richiamo alla cappella Corner in S. Maria della Vittoria a Roma. Siamo quindi indotti a credere che il Nostro, nel secondo soggiorno romano presso il fratello Andrea (1692–95) avesse ceduto a insegnamenti berniniani. Ma questo, evidentemente, è solo un momento di suggestione, o forse uno " studio ,, voluto: chè la sua natura, e l'indole, e gli insegnamenti di Andrea lo portavano verso un altro grande maestro, vera voce della tradizione architettonica lombardo–romana e morto poco prima dell'arrivo del nostro architetto: il Borromini.

Immune, invece, fra' Giuseppe rimane da suggestioni che sarebbero per altra parte da ritenere quasi inevitabili, da parte del Longhena, il massimo architetto veneziano del sec. XVII ed operante nella stessa Chiesa degli Scalzi tra il 1659 e il 1670. Anzi, allorchè il Longhena, chiamato altrove, lasciò appena abbozzato l'altare per la cappella di S. Teresa e il Pozzo ne assunse più tardi, nel 1698, l'eredità, [6] il risultato non fu soddisfacente: tanto diversi erano gli artisti non solo per statura, ma per indole ed educazione.

Borrominiano è quindi il movimento del suo primo grande altare marmoreo della stessa Cappella del Carmine, allora passata alla munificenza della

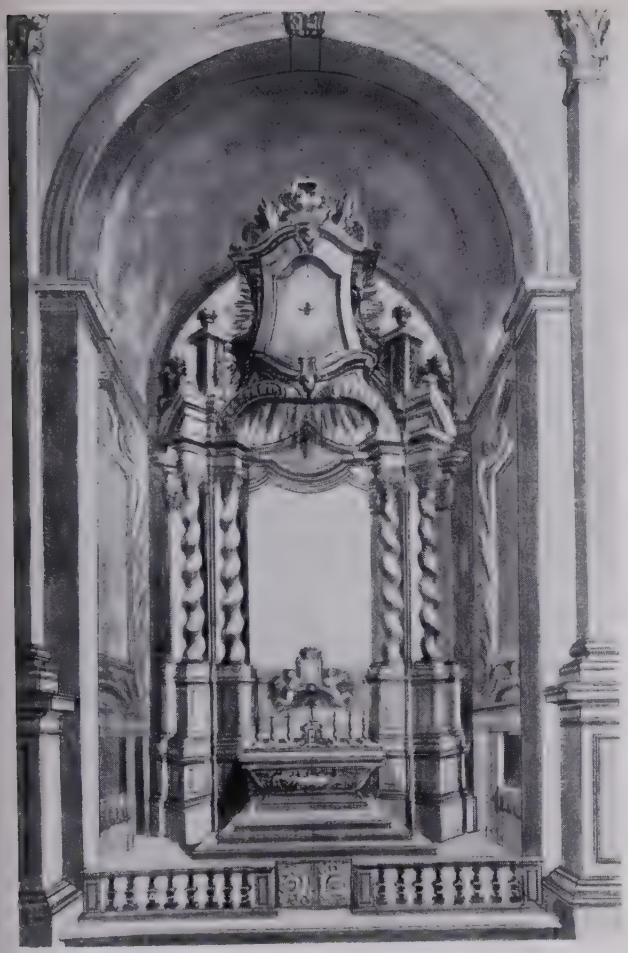


Fig. 2 – Ferrara, Convento dei Carmelitani – G. Pozzo Disegno preparatorio per l'altare laterale della chiesa dell'Assunta in Verona

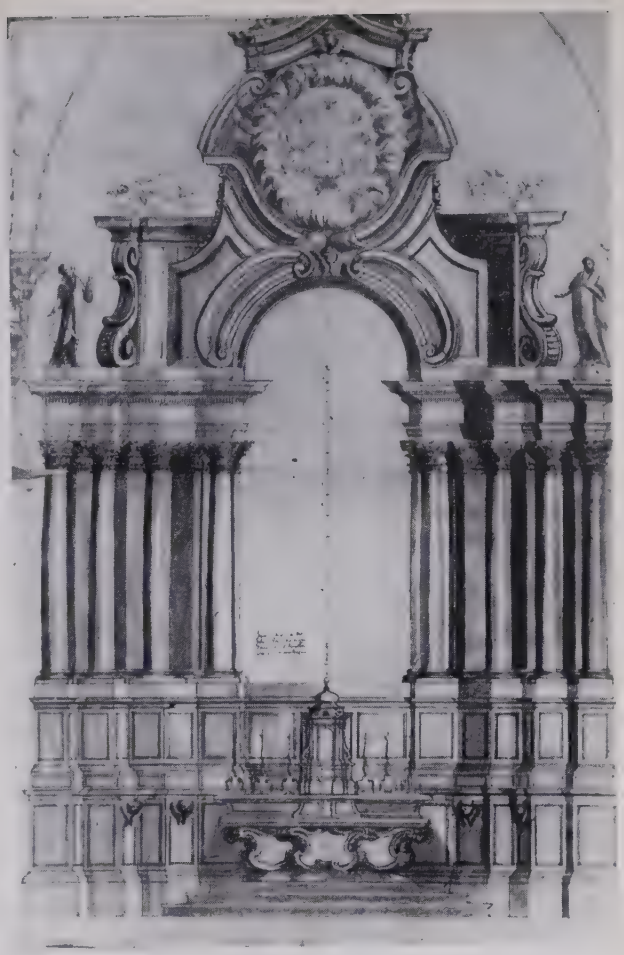


Fig. 3 – Ferrara, Convento dei Carmelitani G. Pozzo Disegno per l'altare maggiore del Duomo di Bolzano

nobile famiglia Manin. È del 17 luglio 1700 il documento di cessione della Cappella e l'altare venne iniziato subito, come affermano i contratti. [7] Il progetto di fra' Giuseppe era probabilmente già pronto da qualche tempo: si aspettavano solo i fondi per il fastosissimo altare, costruito con marmi di gran pregio, eretto contro la parete ad incorniciare, nella parte superiore, un occhio di luce i cui effetti chiaroscurali giocano col cromatismo delle colonne e con il movimento ondulato della pianta.

Le *Memorie* citano subito dopo l'Altar maggiore della stessa Chiesa, " che nella sua prospettiva forma un vago teatro ,, e parlano poi di " altri altari in altre chiese, fabbriche e disegni di Chiese nella Provincia fabbricate ed altari eretti con la sua assistenza ... ,, . L'indagine delle fonti settecentesche fu di prezioso aiuto nel chiarimento ed identificazione di queste restanti opere.

Ma il contributo fondamentale e più probante fu il ritrovamento, presso i PP. Carmelitani Scalzi di Ferrara, di un album di disegni, schizzi e studi del nostro Jacopo Antonio, prova tangibile della sua attività anche come teorico e progettista. Oltre a disegni e studi per i già citati altari della Sagrestia e della Cappella Manin agli Scalzi, esso fa luce sugli studi preparatori e definitivi per gli altari della Chiesa Carmelitana dell'Assunta di Verona; sono tre: l'altare maggiore, citato anche da Saverio Dalla Rosa nel *Catastico* del 1803, [8] e i due laterali che, per ragioni stilistiche, sono indubbiamente e strettamente legati al maggiore. C'è in essi, come possiamo rilevare dai disegni, il preludio immediato all'altare Manin di Venezia, soprattutto nel tondo fregio centrale che già anela a liberarsi dalla materia che lo grava. La datazione di questi altari, 1700 circa, fa interessante luce anche sulla probabile collaborazione di fra' Giuseppe con un architetto veronese operante attivamente in quel tempo, e non solo a Verona, ma a Bologna, Rovigo, e, come vedremo, a Bolzano: il Ranghieri.

L'altar maggiore della parrocchiale di questa città, ora ricomposto dopo i recenti eventi bellici, era stato dato già dalle fonti trentine e tirolesi a " Lorenzo ,, Pozzo. Solo recentemente, durante i lavori di ricupero delle macerie dell'altare fu letta sul basamento la firma del Ranghieri e l'altare fu a questi attribuito. [9] Ora,

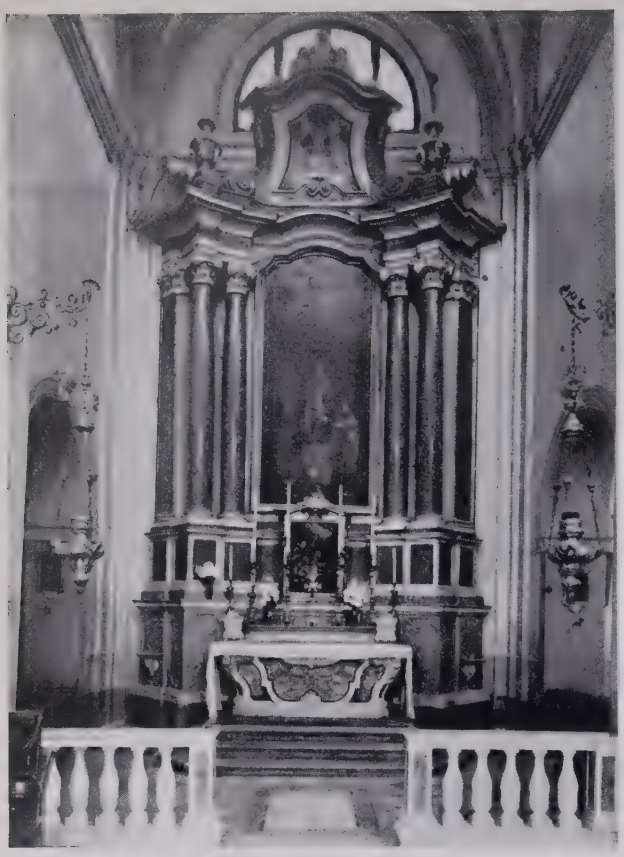


Fig. 4 – Rovigo, Duomo – G. Pozzo: Terzo altare laterale

sulla scorta dei disegni ritrovati a Ferrara, possiamo affermare che anche il progetto di questo altare è sicuramente di fra' Giuseppe Pozzo, e questo appare anche dai dati architettonici del disegno: la parte superiore, infatti, è inserita evidentemente tra i capitelli e i costoloni di un'architettura tipicamente gotica alto–atesina, quale appunto è il Duomo di Bolzano. Pertanto il Ranghieri non fu che il costruttore dell'altare, di cui ebbe il disegno espressamente progettato dal nostro architetto. Tale progetto pertanto è databile intorno al 1700, gli anni del soggiorno veronese e del contatto con l'ambiente artistico di quella città. L'esecuzione da parte del Ranghieri è invece più tarda, tra il 1716 e il 1729, dopo la morte del Nostro.

Stilisticamente legato agli altari veronesi, e assai vicino anche nella esecuzione all'altare di destra della Chiesa dell'Assunta di Verona, è il terzo altare della navata destra del Duomo di Rovigo, già citato dalle fonti e assegnato dal Bartoli ad Andrea Pozzo. [10] L'attribuzione non meraviglia, chè già abbiamo notato spesso la confusione tra i due fratelli e la tendenza ad assegnare la paternità delle opere al gesuita, assai più noto. Già per l'altare di Bolzano era sorta la stessa confusione e qui pensiamo si tratti veramente di un caso analogo, anche perchè vien da supporre, per questo altare, nonostante la relativa vicinanza della città di Rovigo a Venezia e a Padova, non tanto un intervento diretto dell'artista, ma piuttosto un semplice invio di disegni. Tale ipotesi troverebbe conferma anche nella data suggerita dal Bartoli per l'esecuzione, 1732, undici anni dopo la morte del nostro architetto; ma soprattutto fatti stilistici, come l'identità del modulo e della composizione, ripresi con una certa stanchezza un po' fredda, permettono di avanzarla con tutta tranquillità. Per questi fatti proponiamo quindi, in attesa di poterlo studiare più a fondo, una datazione del progetto prossima agli ultimi altari considerati, e cioè ancora al 1700.

Ritornato definitivamente a Venezia nel 1701, il Pozzo, pur operando sempre nell'ambito del suo ordine monastico, diviene architetto dei Conti Manin, per incarico dei quali erige, oltre all'altare della Madonna già detto, i cui lavori lo impegnano dal momento del ritorno, anche l'altare maggiore della Chiesa degli Scalzi, costruzione attestata dai documenti dal 1702 al 1708. [11] Tale altare, realizzato con intenti ancor più

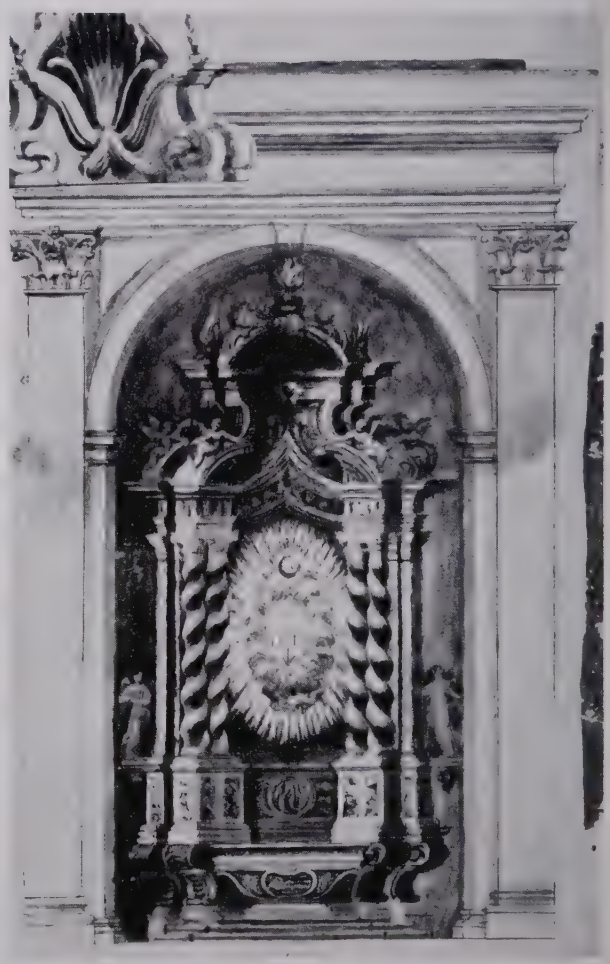


Fig. 5 – Ferrara, Convento dei Carmelitani – G. Pozzo
Disegno preparatorio per l'altare del coro del Duomo di Udine



Fig. 6 – Udine, Duomo – G. Pozzo: Altare del Transetto destro (Particolare)

propriamente " architettonici „ che non i precedenti, per la sua stessa imponenza consente una struttura totalmente staccata dalla parete, e quindi, per la prima volta, non semplice facciata, ma organismo che vive nella profondità e nella terza dimensione propria di una costruzione di tipico impianto borrominiano, ondulato nella pianta e mosso in profondità da due anditi laterali. Tre sono i disegni preparatori che conducono a questo risultato; un disegno successivo, appesantito da una sovrastruttura, non fu fortunatamente considerato nella realizzazione, con vantaggio per l'economia della struttura.

Medesimi gli elementi dell'altare maggiore eseguito, sempre per la famiglia Manin, nella Chiesa dei Gesuiti di Venezia, tra il 1715 e il 1718. Benchè questo sia più " finito „, racchiuso quasi in se stesso, e presenti, come novità, un'ardita cupola bicroma che lo conclude; questa non è invenzione di fra' Giuseppe, ma riecheggiamento di un modulo di Andrea, già presente nel primo libro della *Perspectiva*. [12]

Siamo arrivati al 1717, anno in cui i Manin compartecipano alla nuova fabbrica del Duomo di Udine e affidano all'architetto veneziano Domenico Rossi, che già aveva lavorato a S. Stae e ai Gesuiti, il rifacimento del Coro e delle cappelle laterali, previo benestare, consiglio ed aiuto del loro architetto di " famiglia „, fra' Giuseppe Pozzo. Numerose, a questo proposito, sono le notizie negli *Annali* manoscritti del Comune di Udine. [13] In questi lavori, condotti tra il 1717 e il 1719–20, l'arte del Pozzo arriva all'estremo limite delle sue capacità, ad un difficilissimo equilibrio della forma, ad un punto in cui un solo passo la separa dal frantumarsi nel rococò o dal cristallizzarsi in modi neoclassici.

Sullo scorcio del 1719 cessa l'attività del Nostro. Lo sappiamo sofferente, già avanzato in età; supponiamo perciò un suo modesto ritorno al Convento di Venezia, dove si spegne il 31 gennaio 1721.

Abbiamo fin qui di proposito taciuto della sua attività come costruttore di edifici: conventi e chiese. Ma è un capitolo in parte problematico. A Padova gli è attribuita dal Brandolese la Chiesetta di S. Girolamo agli Scalzi, [14] per la quale abbiamo anche i disegni; ma, ad essi fedele all'esterno, è stata invece modificata all'interno: così come oggi si presenta, dopo la sconsacrazione, architettonicamente è, in verità, ben poca cosa. La sua costruzione si può datare tra il 1690 e il 1695, interrotta quindi dal secondo soggiorno romano e ripresa, probabilmente, al ritorno.

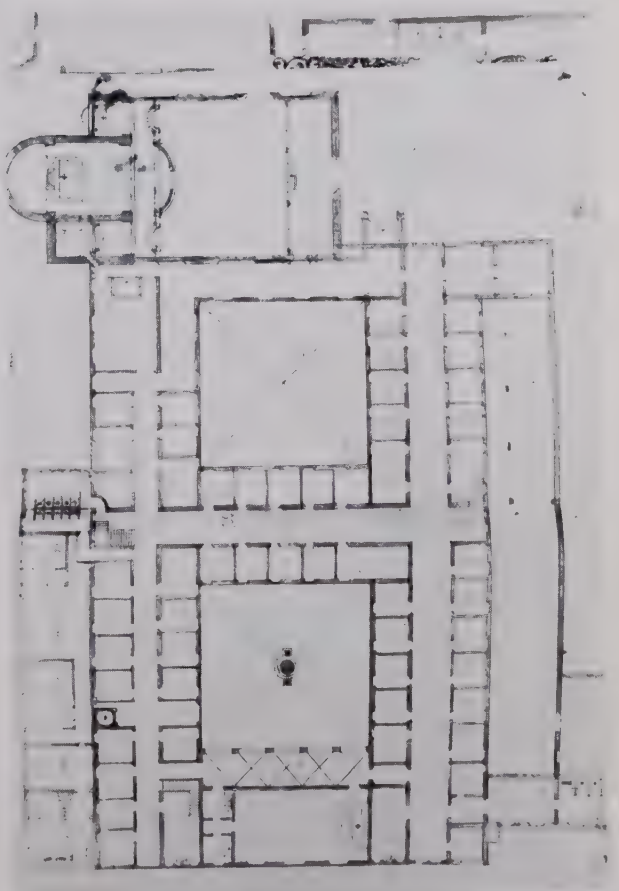


Fig. 7 – Ferrara, Convento dei Carmelitani – G. Pozzo Pianta della chiesa e del convento di Treviso (Firmata e datata 1698)

Più interessante la costruzione della Chiesa e del Convento di Treviso, che ci sarebbero guida assai illuminante, se non fossero stati in gran parte distrutti durante l'ultima guerra: i disegni ce ne danno la pianta, opera di fra' Giuseppe, da lui firmata e datata 1698. [15]

In questo caso si tratta di una costruzione di notevoli proporzioni complessivamente, ma di monastica semplicità, tutt'altra cosa dalle mosse e preziose fastosità degli altari. Ne dobbiamo concludere che il nostro artista, sulle tracce del Borromini e soprattutto del fratello, il grande Andrea Pozzo, è un tipico rappresentante dei prospettici architetti d'altari dello scorcio del secolo XVII.

FLAVIA PILO CASAGRANDA

*) Questi appunti vogliono limitarsi a dar notizia sommaria dell'avvenuta ricostruzione della persona (anagrafica e artistica) di Jacopo Antonio Pozzo; di che si dà conto, con la maggior compiutezza consentita da più ampi termini, nella monografia ora in corso di stampa: FLAVIA PILO CASAGRANDA – GIUSEPPE MARIA PILO, *L'architetto Jacopo Antonio Pozzo.*

Ad essa perciò si fa rinvio, come al tentativo di tracciare un profilo dell'artista, inserito nel contesto della cultura architettonica del suo tempo.

1) L'identità dell'artista non era mai stata esattamente fissata prima d'ora: e notevoli sono le varianti anche nelle fonti, nei lessici e nei vari contributi locali: 1742 – A. ROSCHMANN, *Tyrolis pictoria et statuaria*, Innsbruck, Ferdinandeum, Dipaul., ms. 1031, pars I; ms. 1032, pars II, ora in G. B. EMERT, *Fonti manoscritte per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze, 1939, p. 44; 1742–50 – G. DE SPERGES, *Tabulae pictae et statuae precipuae in urbe Tridentina; adnotationes*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 357/43, copia autentica coeva del ms. Dipaul. 1032 del Ferdinandeum di Innsbruck, ora in G. B. EMERT, *op. cit.*, 1939, p. 50; 1830 – LEMNEN, *Tyrolisches Künstlerlexicon*, Innsbruck, 1830, p. 194; 1883 – F. AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, 1883, p. 39; 1904 – G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstlerlexicon*, Linz, 1904–14, p. 219; 1933 – S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento, 1933, p. 237; 1933 – THIEME–BECKER, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Lipsia, 1933, XXVII, p. 339.

2) Archivio Parrocchiale del Duomo di Trento, Nati, IV (1644–1676), ms., f. 153.

3) Archivio del Convento dei PP. Carmelitani Scalzi di Venezia: *Catologus defunctorum nostrorum*, anno 1721, ms., CLXXXI.

4) Archivio del Convento dei PP. Carmelitani Scalzi di Venezia: *Memorie dei nostri religiosi defonti...*, ms., f. 240 e ss.

5) Archivio di Stato di Venezia: Carmelitani Scalzi. Busta 9, fasc. 15, cc. 1, 4; fasc. 12, c. 30; fasc. 11, c. 31.

6) Archivio di Stato di Venezia: Carmelitani Scalzi. Busta 10, fasc. 1, cc. 39–40, 186 e ss.; L. FERRARI, *I carmelitani Scalzi di Venezia. Cenni storici*, Venezia, 1882, pp. 23–24.

7) Archivio di Stato di Venezia: Carmelitani Scalzi. Busta 3, fasc. 5 A, cc. 1–4.

8) S. DALLA ROSA, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle Chiese e luoghi pubblici situati in Verona... rilevato nell'anno* 1803. Biblioteca Comunale di Verona, ms. 1008, I, p. 12. G. B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona...*, Verona, 1820, p. 125.

9) N. RASMO, *Nuovi documenti sulla costruzione dell'altar maggiore del Duomo di Bolzano*, in " Cultura Atesina ,, , 1947, p. 6 e ss. N. RASMO, *La scoperta del progetto originale per l'altare maggiore della Parrocchiale di Bolzano*, in " Cultura Atesina ,, , 1955, p. 145 e ss.

10) F. BARTOLI, *Le pitture sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, 1793, p. 151. Ringrazio il prof. Camillo Semenzato per l'amichevole segnalazione e la fotografia.

11) Archivio di Stato di Venezia: Carmelitani Scalzi. Busta 3, fasc. 5 C, cc. 3–5. Busta 9, fasc. 7, cc. 1–5, 18. Busta 9, fasc. 8, cc. 3–4, 20. Busta 10, fasc. 1, cc. 199–200.

12) A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, I, 1673, II, 1700, tav. 71.

13) *Annali del Comune di Udine*, Udine, Biblioteca Civica, Mss., XCIX, c. 210; C, cc. 4, 7–8, 152; CI, cc. 37–38; CII, c. 1. F. MANIAGO, *Guida di Udine ...*, Udine, 1825, p. 19. F. MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, II ed., Udine, 1823, p. 145.

14) P. BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795, p. 196.

15) Entro la pianta si legge questa nota autografa: " Pianta del Convento e Chiesa di Treviso e del secondo piano originale del suo architetto copiato diligentemente da esso ad istanza del signor Antonio Marchetti fondatore. Fra' Giuseppe di S. Antonio Donato 1698 ,,. Ferrara, Convento dei PP. Carmelitani Scalzi, Archivio.

LA CHIESETTA DI S. FERMO IN BERGAMO RESTAURATA E IL CONTIGUO CHIOSTRINO MEDIOEVALE

NELLO SVILUPPO URBANISTICO dei recenti anni in una zona periferica di Bergamo con la occupazione di una vasta area già adibita a Piazza d'armi e il conseguente tracciamento di strade ed erezione di costruzioni civili di abitazioni e di pubblico uso, un antico gruppo di piccoli edifici, da tempo in totale abbandono, venne a trovarsi accostato alla vita cittadina.

E poichè questo complesso era costituito da una vecchia chiesetta, un piccolo chiostro medioevale e un contiguo corpo rustico quattrocentesco annesso ad un'area vicina di campagna, l'autorità ecclesiastica considerò l'opportunità di procedere al restauro della chiesetta per renderla di più frequente accesso alla popolazione sorta nel contempo nella zona. Il lavoro di restauro venne infatti realizzato da poco tempo limitandolo per ora alla sola chiesa, essendo la parte residua proprietà di famiglia privata.

La parte di più alto interesse storico–artistico è data dalla presenza del piccolo chiostro conservato integralmente allo stato originario a lato della chiesa. Notizie sicure da documenti trascritti dagli storici cittadini *Mario Lupo* del sec. XVIII e *Giov. Ronchetti* dello scorso secolo denotano l'esistenza in luogo di un monastero di monache Benedettine. Una precisa notizia accenna ad una bolla pontificia del Papa Anastasio IV, sotto la data 14 aprile 1153, diretta all'Abbadessa del convento ed un'altra specifica la data in cui tre anni dopo, cioè nel 1156, veniva la chiesetta consacrata dal vescovo di Bergamo Gerardo.

Mentre però la struttura architettonica del chiostrino può senz'altro confermare le date su esposte (in conformità ad altro documento pubblicato da Mario Lupo in cui si fa il nome pure allo stesso anno 1153, di una *Lucia abbatissa monasterii S. Firmi de Plorizano* — Plorzano era la vicinia della plaga denominata ora di Borgo S. Caterina — la chiesetta attuale è certamente sorta invece circa due secoli dopo sostituendo la primitiva del sec. XII.

A richiamare ancor più la vetustà del luogo un tempo coperto da boschi, esistono in posto due avanzi di cui uno certo di provenienza romana: il primo consistente in un fregio marmoreo con due bucrani collegati da un festone con nastri presumibilmente del III secolo murato nella spalla di sinistra della porta di accesso alla chiesa, il secondo costituito da un'arca di granito assegnabile ad un'epoca dell'alto medioevo che trovasi nell'interno della chiesa a metà circa del pavimento dal lato destro in uno spazio incassato e racchiuso da una cancellata secentesca.

L'arca ha una sua particolare storia perchè la tradizione secolare afferma che in essa furono nascoste le spoglie dei Santi Martiri Fermo e Rustico bergamaschi e Procolo veronese, asportate da Verona ai tempi del vescovo bergamasco Tachimpaldo (797–814) e poi rimosse per essere collocate quali reliquie nell'urna bronzea dell'altare marmoreo eretto nel transetto destro del Duomo di Bergamo su disegno dell'insigne architetto Filippo Juvarra dell'anno 1732.

La presenza di questi due antichissimi avanzi fece presumere esistesse in luogo un tempio ad una divinità pagana che *Achille Muzio*, storico del sec. XVI, nel suo " Theatrum ,, volle giudicare essere la Dea Pale.

Il restauro della chiesetta, che da oltre due secoli non aveva avuto più riparazioni alle pareti nè alla copertura, venne effettuato dallo scrivente attraverso opere varie: il rifacimento quasi totale del tetto e delle gronde esterne,

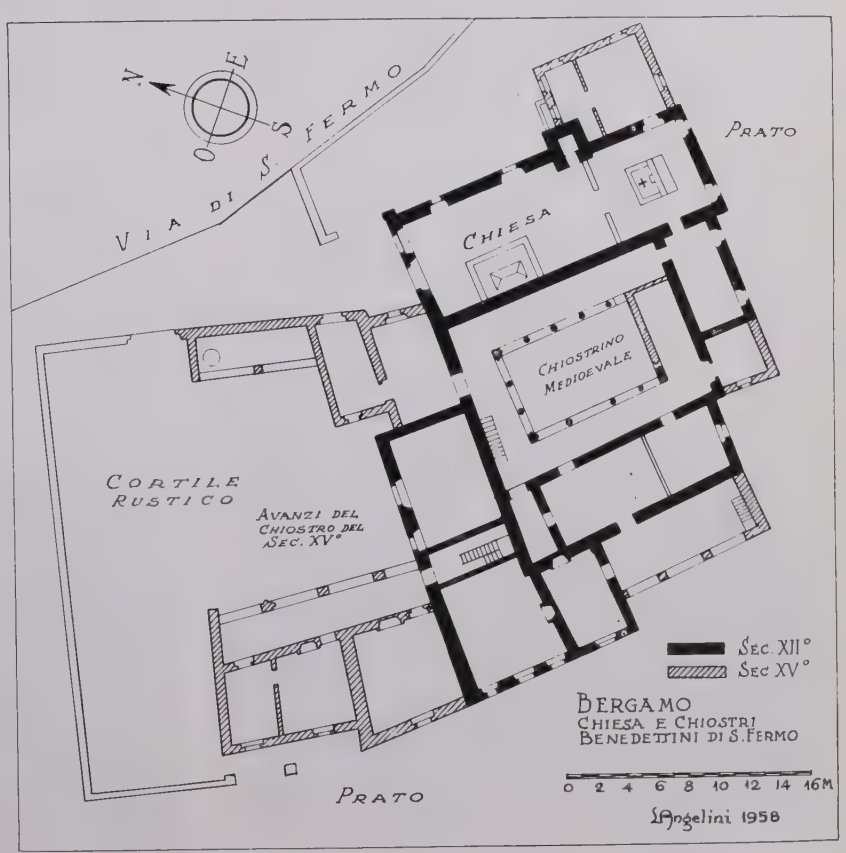


Fig. 1 – Bergamo, chiesa e chiostri benedettini di S. Fermo – Planimetria generale



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 – Bergamo, S. Fermo – Avanzo romano nella spalla sinistra della porta d'ingresso – Fig. 3 – Bergamo, chiostrino di S. Fermo (sec. XII)

la sostituzione dell'architrave in pietra della porta, spezzato e in atto di cadere, gli scrostamenti degli intonaci che rivelarono internamente frammenti, minimi però, di affreschi trecenteschi, gli intonaci nuovi in parte a semplice rinzaffo, la riapertura di due lunghe finestre di cui esistevano le tracce nella parete nord analoghe ad altre due esistenti nel coro.

Mentre però la copertura del nuovo tetto in legno visto, in analogia all'antico, corrispondeva alla navata della chiesetta, la copertura a volta settecentesca del presbiterio in parte a botte e con la parte absidale a lunette, si credette opportuno fosse mantenuta, anche perchè eseguita e decorata ad affresco, provvedendosi solo a parti integrative ornamentali e ad un restauro totale.



Fig. 4
Bergamo, S. Fermo – Il fianco, dopo il restauro



Fig. 5
Bergamo, S. Fermo – Parte posteriore della chiesa, da restaurare

Venivano poi rifatti i serramenti delle finestre e delle porte e dell'occhio centrale della facciata restaurata, il campaniletto e in parte ampliato e trasformato il locale di Sacristia posto a nord–est.

Il piccolo convento medioevale rimase sede di monache Benedettine finchè alla venuta a Bergamo di S. Carlo Borromeo per la visita apostolica alla Diocesi nell'anno 1575, si riscontrò che la località era troppo eccentrica ed esposta al pericolo di atti di ribalderia, non rari certo in quei tempi, e si dispose che le monache fossero trasferite nel maggior Convento Benedettino della città che esisteva ed esiste tuttora nella Contrada di S. Alessandro. Da allora, tanto il chiostrino medioevale quanto un'attigua parte a porticato e loggia superiore iniziata verso la fine del Quattrocento e non mai completata, vennero destinati, con una quindicina di locali semirustici posti a pianterreno e al piano superiore, ad abitazioni di modeste famiglie di artigiani e di coltivatori dei campi.

Il chiostrino a pianta rettangolare, che i secoli lasciarono pressochè inalterato, ha una loggia a pianterreno e al piano superiore con colonne in muratura intonacata e con la curiosa caratteristica al piano superiore dei capitelli cubici romanici e con le basi delle colonne sagomate nella ugual forma dei capitelli rovesciati. Più in alto ad un secondo piano rustico corre una loggia del tutto grezza architravata formante sottotetto.

Questi loggiati formano così disimpegno ai locali disposti perifericamente.

La data, a cui si può, conformemente alle notizie storiche, assegnare l'antica costruzione, pone questo umile ma attraente edificio monastico fra le opere architettoniche più antiche della città. Un altro chiostrino bergamasco che fa parte della sede dell'ex Convento dei Celestini ora Orfanotrofio e che ha analogia di forme, è però differenziato in particolari costruttivi in quanto fu eretto dal cardinal Guglielmo Longhi nel 1309 e pertanto in epoca notevolmente più tarda.

Il complesso monumentale meriterebbe, ora che si è provveduto al restauro della chiesetta, che si potesse addivenire ad un completo riordino di

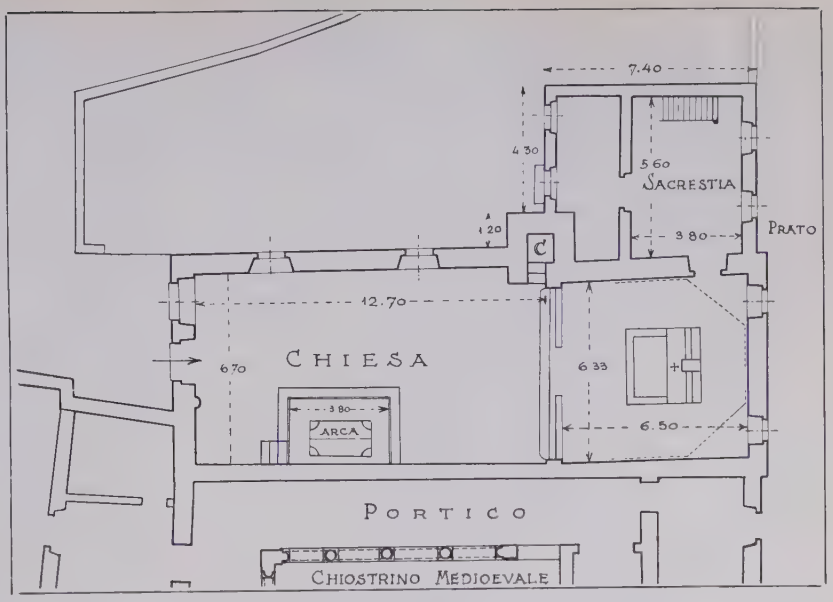


Fig. 6 – Bergamo, S. Fermo – Pianta della Chiesa (*Rilievo di L. Angelini*)

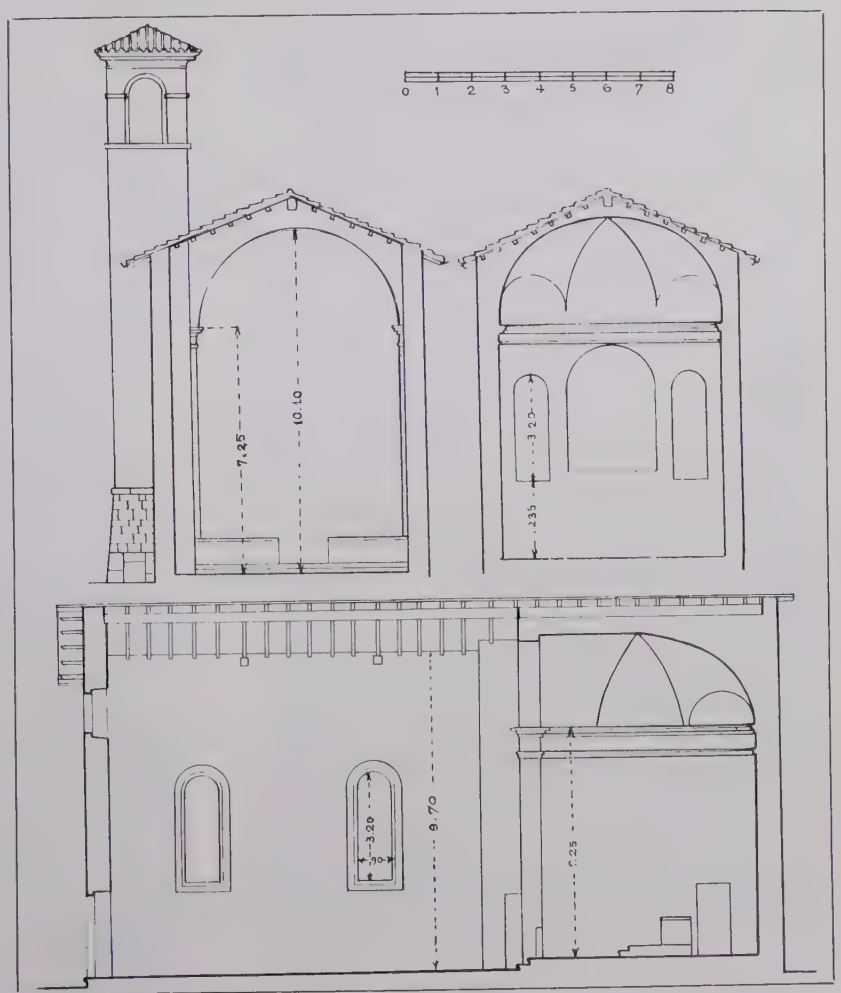


Fig. 7 – Bergamo, S. Fermo – Sezioni trasversali della chiesa, trasversale del presbitero, e longitudinale della chiesa e del presbiterio (*Ril. di L. Angelini*)

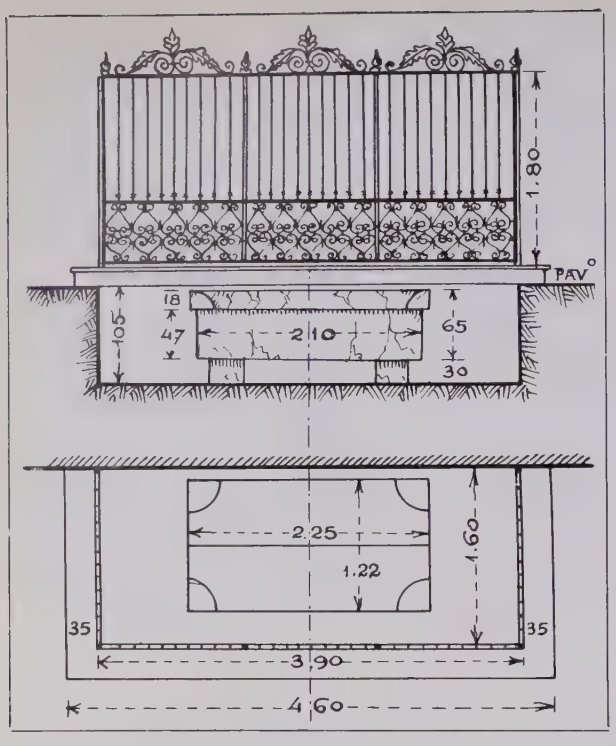


Fig. 8 – Bergamo, S. Fermo – Arca medioevale (*Ril. di L. Angelini*, 1958)

tutto il gruppo edilizio antico. E poichè l'area verde che lo circonda è già stata segnata nel recente Piano Regolatore cittadino, reso definitivo, quale zona monumentale e ancor più con vincolo, dalla fiancheggiante strada Fratelli Bronzetti, di un'apertura di veduta panoramica verso il fondale della Bergamo Alta e delle mura venete che la recingono, sarebbe certo auspicabile che, con acquisto da parte del Comune, potesse l'area destinarsi a verde pubblico ben opportuno per il nuovo quartiere cittadino già intensamente abitato.

Gli edifici, dopo il riordino con talune demolizioni di parti inutili ed esteticamente inopportune, con la sistemazione decorosa dei locali da adibirsi ad uso civile per chi è preposto al funzionamento e alla custodia della chiesa, conserverebbero il carattere pittoresco di quella sede, oggi del tutto rustica, valorizzando nel contempo le antiche memorie che ad essa si collegano, ed accrescendo le attrattive di un luogo di serenità e di pace.

LUIGI ANGELINI

NOTA BIBLIOGRAFICA

1) MARIO LUPI, *Codex diplomaticus*, Bergamo, Tip. Antoine, 1784.
2) GIUSEPPE RONCHETTI, *Memorie storiche di Bergamo*, Bergamo, Tip. Natali, 1836.
3) GAET. MANTOVANI, *Atti Ateneo*, Bergamo 1884, p. 32.
4) GIOV. ANTONUCCI, *San Fermo*, " Boll. Civ. Bibl. di Bergamo ,,, nov. 1932, p. 244.
5) BORTOLO BELOTTI, *Storia di Bergamo*, Milano, ed. Ceschina, 1940 – Vol. I, p. 124.
6) GIOV. ANTONUCCI, *S. Fermo in Bergamo*, " Riv. di Bergamo ,,, luglio 1935, p. 372.
7) LUIGI ANGELINI, *Il chiostrino di S. Fermo*, " Eco di Bergamo ,,, 27 maggio 1951.

IL RESTAURO DEL CAMPANILE DI S. MARIA DELLE VIGNE IN GENOVA

NELL'AZIONE di tutela e di conservazione del vecchio centro storico il restauro del campanile di S. M. delle Vigne potrebbe essere considerato esemplare.

Qui la Soprintendenza ha avuto la necessità e la possibilità insieme di attuare, con il restauro di consolidamento, anche la liberazione ed il ripristino delle parti e delle strutture architettoniche che, per effetto di riparazioni parziali ed occasionali, erano state di volta in volta sacrificate.

Negli anni passati, alla disgregazione delle superfici con i paramenti in pietra, esposte da secoli all'azione degli agenti atmosferici, era stato rimediato con la sovrapposizione di strati di intonaco e, in qualche tratto, addirittura con una cortina di mattoni; al dissesto statico delle strutture delle bifore e delle pentafore era stato riparato murando e riempiendo parte dei vuoti, alterando così il carattere e la forma della composizione architettonica. Le pentafore della cella campanaria, con la chiusura del vuoto centrale, erano diventate due bifore.

Carlo Ceschi nella sua bella pubblicazione sull'architettura romanica genovese, scrive: " Il campanile delle Vigne è, tra i grandi campanili, quello più antico rimastoci



Fig. 1 – Genova, Chiesa di S. Maria delle Vigne – Il campanile prima del restauro

dopo la demolizione di quello di S. Siro. Alto 40 metri dal piano della strada all'ultima cornice e 56 alla cuspide, si erge solenne nella sua mole quadrata e piena fino alla doppia cella campanaria, traforata sui quattro lati da coppie di bifore nell'ordine inferiore e da vaste pentafore nell'ordine superiore. Rimaneggiamenti posteriori hanno deturpato, sproporzionandoli, questi elementi e solo i rilievi ne danno l'esatta misura e sensazione „.

Anche nell'interno della cella campanaria erano state eseguite varie occasionali e provvisorie riparazioni che, invece di risultare utili per la conservazione del monumento, determinarono nuovi e più gravi danni. Infatti, per rimediare agli inconvenienti verificatisi per l'azione delle cinque grosse campane, erano state, di volta in volta, puntellate le strutture portanti, aggiunti travi, tiranti e puntoni che venivano a complicare il sistema statico, rendendolo incoerente e pericoloso. I puntoni e le voltine riportavano sulle già danneggiate strutture esterne i pesi e le spinte di quelle interne.

Il complesso dell'alta cuspide, con le sue edicolette e i suoi pinnacoli, più esposto all'azione degli agenti atmosferici, era diventato inconsistente: ogni tanto si lamentava il distacco di qualche pietra dalle parti in aggetto o di paramento.

Le bombe cadute in prossimità della chiesa avevano aggravato la situazione.

Il necessario ed urgente intervento è stato reso possibile dal finanziamento da parte del Ministero della Pubblica Istruzione della perizia predisposta dall'ufficio per un complesso di lavori, che sono stati eseguiti in due lotti, con la spesa di nove milioni di lire.

Abbiamo potuto così curare il ripristino dell'equilibrio statico e della consistenza muraria, eliminando dall'interno della cella campanaria le strutture pericolanti e spingenti. Al caotico sistema di archi, di armature provvisorie, di puntelli abbiamo sostituito una nuova soletta in cemento armato con telai di collegamento e di sostegno. L'azione e il peso delle campane dovrebbero perciò risultare neutralizzati.

Eliminata la causa più grave degli inconvenienti, siamo passati alla revisione delle strutture murarie, liberandole dalle aggiunte e dalle impiastricciature, sostituendo i conci di pietra disgregati, suggellando con buona malta le parti distaccate.

Abbiamo avuto così la possibilità e il piacere di rimettere in vista le belle forme delle cornici, delle finestre, delle edicole, alle quali sono state restituite la consistenza e l'aspetto.

Pochi attenti osservatori si sono accorti — a lavoro finito — dei restauri eseguiti. Ciò, mi pare, costituisce un elemento positivo del restauro, il quale, come qui è risultato, non dovrebbe mai, nei vecchi centri urbani, determinare contrasti o richiami. La fotografia del campanile restaurato confrontata con quella dello stesso campanile, prima dei lavori, dà una chiara idea dei risultati conseguiti.

Peccato che non convenga e non possa farsi lo stesso per la chiesa. Sembra incomprensibile l'accanimento e l'impegno messo, in epoca barocca, per trasformare e svilire il complesso monumentale di S. M. delle Vigne. Nella chiesa è stato tutto rimaneggiato, con grande fatica e spesa, per ottenere un nuovo aspetto: alterato lo stile, sostituite



Fig. 2
Genova, Chiesa di S. Maria delle Vigne – Il campanile dopo il restauro

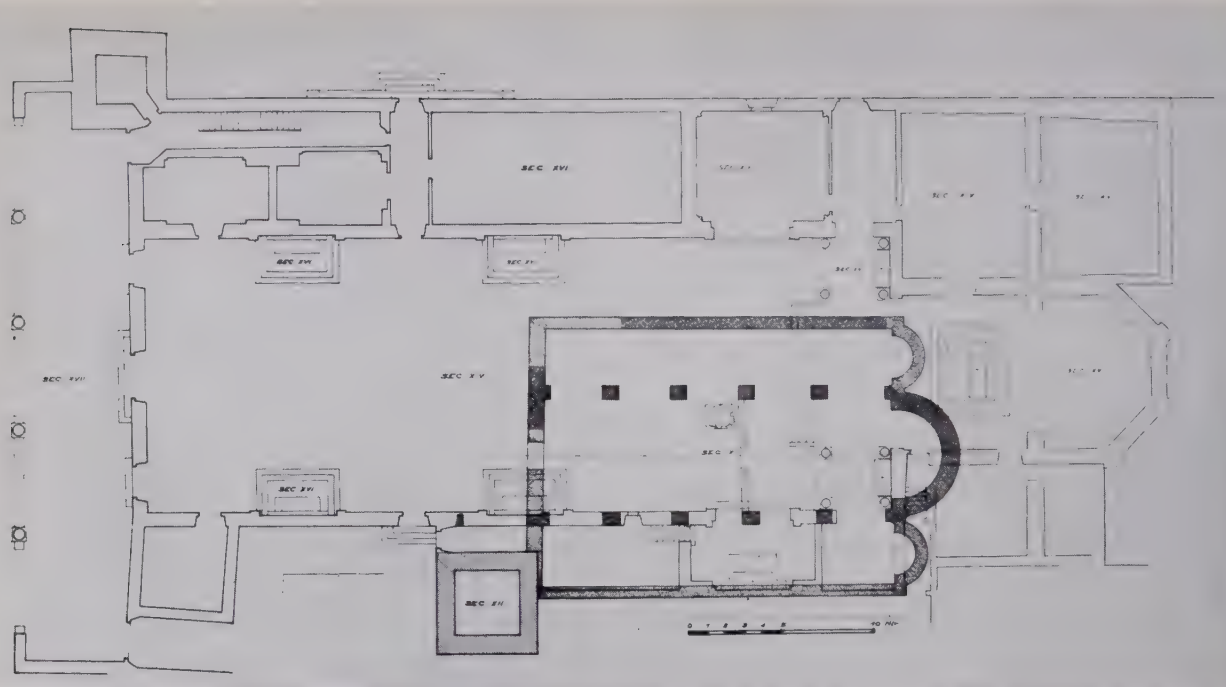


Fig. 1 – La posizione della chiesa romanica rispetto all'attuale Basilica dell'Impruneta

le colonne, demolita la cupola ottagona, spostate le absidi. Per conseguire una maggiore ricchezza scenografica è stato adottato il motivo delle colonne binate in luogo delle semplici e belle colonne originarie.

Ma che cosa dire del chiostro dove le modifiche sono solo deturpazioni ? Il campanile solo può considerarsi parzialmente conservato e risparmiato. Ricaviamo dal ricordato volume del Ceschi che esso doveva essere posteriore alla costruzione della chiesa e del chiostro, ma anteriore alla costruzione del campanile di S. Giovanni di Pré che porta la data del 1180.

Esprimiamo l'augurio che il restauro del Campanile, con il ripristino delle forme originarie, incoraggi l'intervento per un parziale restauro di sistemazione del Chiostro che pur essendo un elemento di notevole interesse, nel complesso monumentale, si trova in uno stato deplorevolmente " pittoresco „.

ARMANDO DILLON

LA CRIPTA DELL'IMPRUNETA

DURANTE I LAVORI di restauro eseguiti dalla Soprintendenza ai Monumenti di Firenze alla Basilica di S. Maria dell'Impruneta, semi–distrutta dai bombardamenti del 1944, [1] fu ritrovata una cripta romanica ubicata nella parte inferiore del lato destro del transetto dell'attuale costruzione; tale posizione è invece assiale rispetto al presbiterio di una precedente chiesa le cui fondazioni perimetrali furono scoperte completamente durante le opere di scavo per la posa in opera del nuovo pavimento della Basilica (*fig.* 1). Nella parte inferiore di questa antica costruzione esistevano varî ambienti assai in disordine usati, come cantine e descritti vagamente in passato (*fig.* 2) in diverse pubblicazioni, ma nessuno degli scrittori si era reso conto della loro origine, tanto più che erano stati trasformati, ormai più volte, e se ne era modificata la forma. Giovambattista Casotti, [2] appassionato studioso delle cose dell'Impruneta, aveva però capito la loro importanza e così ne parla in una sua opera del 1714: " Ma di una assai più antica Chiesa, o Cappella, fabbricata dagli abitatori dell'Impruneta in onore della gran Madre di Dio, si conservano ancora, ad onta del tempo, che tutte le cose distrugge, non pochi, ne spregevoli avanzi nella più bassa parte della casa, assegnata al rettore della Cappella di S. Gio. Battista, situata in un angolo del Chiostro maggiore, dalla banda della Chiesa, sotto il Coretto della Cappella della Croce.

Ivi sono tuttavia in piedi tre colonne di pietra, che nella rozzezza del disegno, e del lavoro, e massimamente dell'ornato de' capitelli, in uno dei quali è scolpita una maschera di Fauno, fanno fede di una antichità da non rinvenirsene facilmente il principio: E i tagli delle volte che sostengono queste colonne; e la centinatura di quella porzione, che è rimasta intatta della muraglia, che le circonda; e quella parte di muraglia nuova, e più moderna, che si vede dalla banda opposta all'antico ingresso, pare, che non lascino luogo di dubitare della verità di ciò, che abbiamo per antichissima tradizione; ponendoci sotto gli occhi la forma di un antico Oratorio, diviso in tre Navate; siccome potrà il Lettore ocularmente riconoscere dalla pianta, e dall'alzata di questo sotterraneo, disegnata fedelmente da Alessandro Saller valente Professore etc... „.

Il disegno del Saller è riprodotto nella *fig.* 3. Raffaello Bianchini, [3] vuol vedere in questa cripta addirittura i resti di un tempietto pagano e dice:

" Qualunque delle due ipotesi sia la vera è cosa sicura, che dove oggi sorge la Chiesa o almeno nei pressi, un tempietto Pagano esisteva, ed anche se la piccola ed incompleta Cripta, che si ammira sotto l'altare della Croce, non ne è dimostrazione sufficiente, vi sono argomenti sicuri che avvalorano questa certezza „.

N. Ugo Ceccherini [4] afferma pure che la cripta faceva parte di un tempietto pagano e dice riferendosi al " Tempio dell' Impruneta „: " non è da credere che sorgesse pel culto cristiano pel quale ora serve, sibbene per il pagano al quale fu dedicato fino dall'antico. Nè può congetturarsi diversamente dall'ornamentazione, disposizione delle colonne di pietra che tuttora sono in piedi sotto la cappella ed annesso coretto della Croce „. È evidente come nessuno di questi, avesse trovato elementi che comprovassero l'esistenza della precedente chiesa romanica. Nelle recenti ricerche, è invece dal ritrovamento di questa (*fig.* 4), che siamo stati guidati nella ricerca degli elementi architettonici della cripta e gli studi fatti ci indicarono (*fig.* 2) come purtroppo rimanesse solo la parte centrale in buono stato e restaurabile, mentre le altre fossero state distrutte e successivamente trasformate. Nella parte sinistra, ove si apre il vano di una scala che conduce alla chiesa superiore fu ricavata dai Buondelmonti, una cella sepolcrale a pianta rettangolare con un ossario al fondo e otto nicchie disposte nelle pareti, ove, probabilmente, dovevano essere poste le salme sedute, secondo una macabra usanza, forse proveniente da altre regioni, perchè in Toscana non si hanno frequenti esempi di questa maniera di seppellimento (*figg.* 5–6).

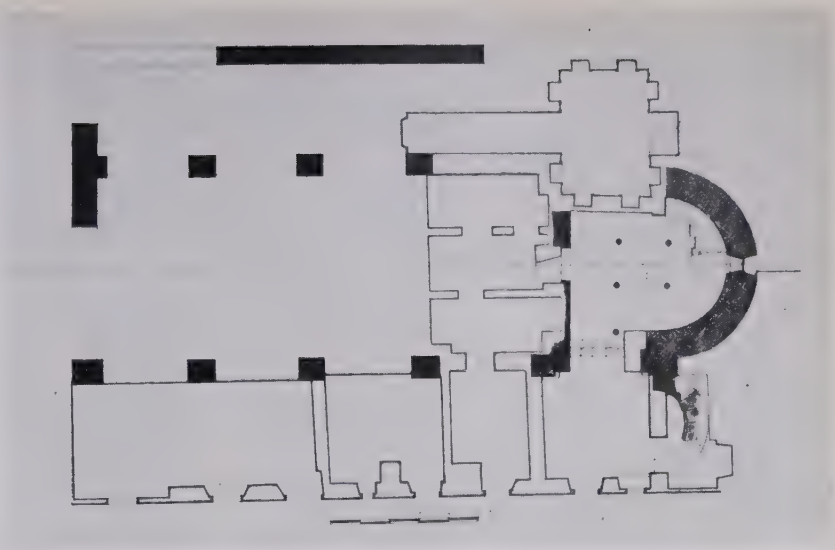


Fig. 2 – L'Impruneta – La parte inferiore della chiesa romanica

Nelle pareti si sono trovate due iscrizioni di cui una è la traduzione dell'altra, e che testimoniano come la sepoltura fu costruita nell'anno 1591 da Francesco Buondelmonti (*fig.* 7). Il pavimento è in mattoni e, nella sua parte centrale, esiste un pozzetto in cui convergono delle condutture provenienti dalla parte inferiore delle nicchie. Nella chiesa superiore la parete d'appoggio del tempietto Micheloziano della Croce, di cui parlano anche gli scrittori sopra citati, aveva dopo il bombardamento, l'aspetto riprodotto nella *fig.* 5, in cui risulta chiaramente visibile ciò che rimane dell'arco trionfale romanico appartenente con certezza alla chiesa consacrata nel 1060 come è stato dimostrato nell'articolo citato alla nota. [1] Questa chiesa, fu demolita completamente nel secolo XIV, per farne una più ampia e darle invece la forma attuale, conservando solo parzialmente la parete destra dell'antica. Successivamente, riempito il vano sottostante l'arco, furono dipinte figure a fresco come testimoniano i resti che si videro durante i lavori e che furono staccati. Non si tratta, dunque, di un tempio pagano, ma siamo in presenza di una chiesa romanica, ormai datata attraverso sicure risultanze, e a cui certamente apparteneva la cripta, come si può vedere chiaramente dalla *fig.* 5.

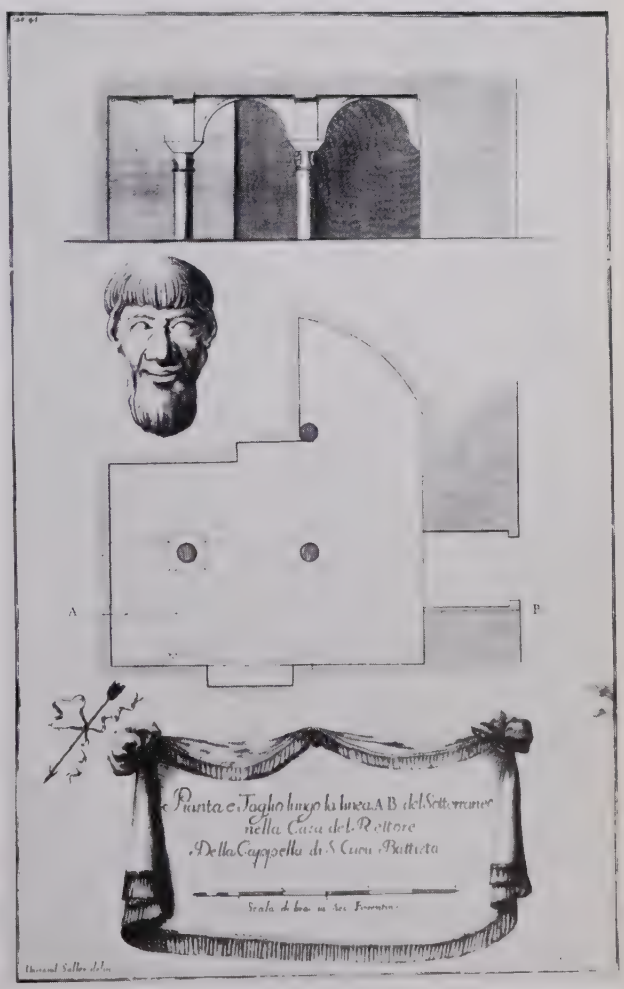


Fig. 3 – L'Impruneta – La cripta in un disegno di Alessandro Saller (1714)

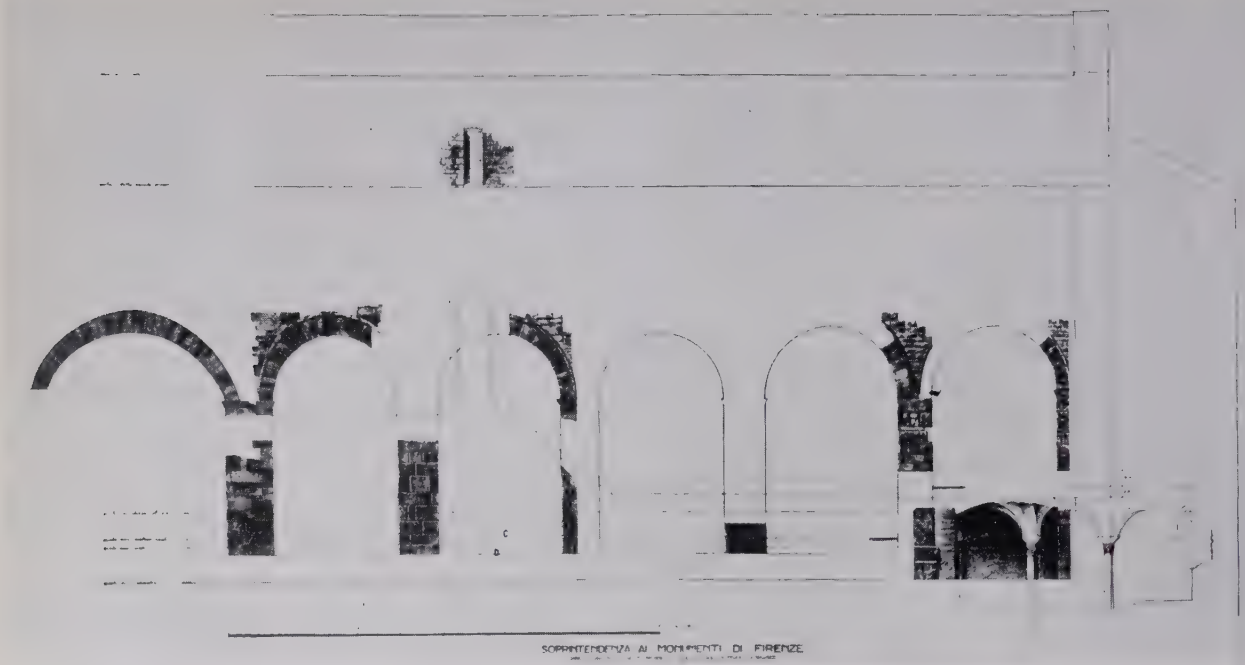


Fig. 4 – L'Impruneta – Elementi romanici ritrovati nella parete destra dell'attuale Basilica, che hanno fornito indizi utili per individuare la posizione della cripta

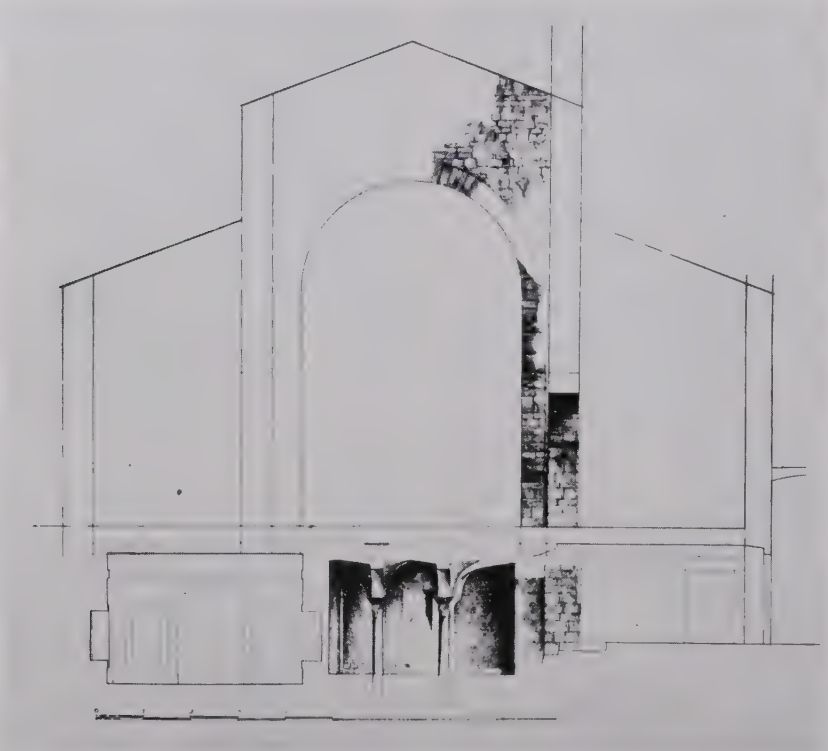


Fig. 5 – L'Impruneta – Sezione trasversale della chiesa romanica graficamente ricostruita secondo gli elementi ritrovati. Si notino i tre ambienti della cripta

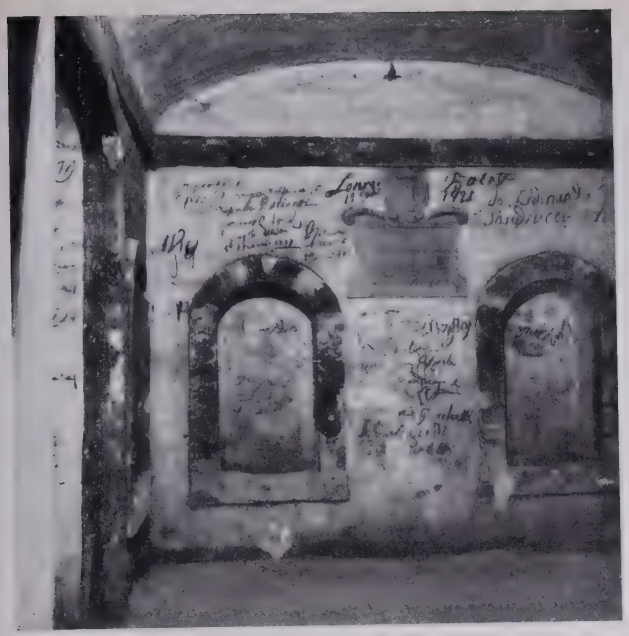


Fig. 6 – L'Impruneta – La parete sinistra della tomba dei Buondelmonti

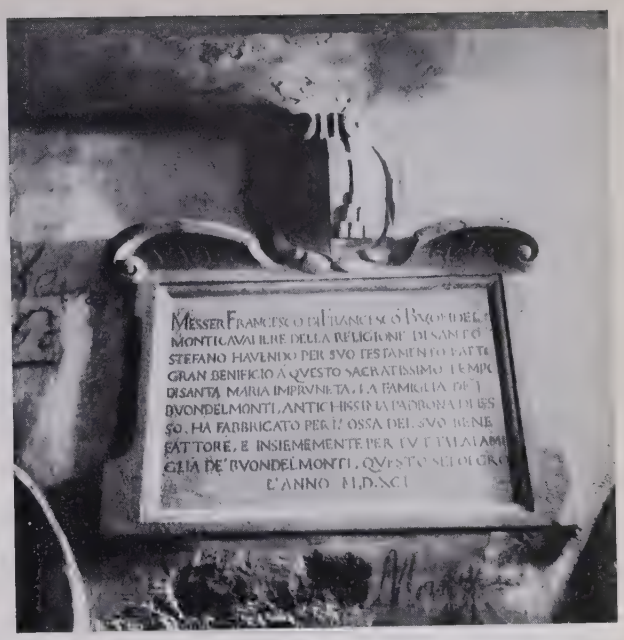


Fig. 7 – L'Impruneta – L'epigrafe italiana nella parete destra della tomba dei Buondelmonti. È la traduzione di quella latina

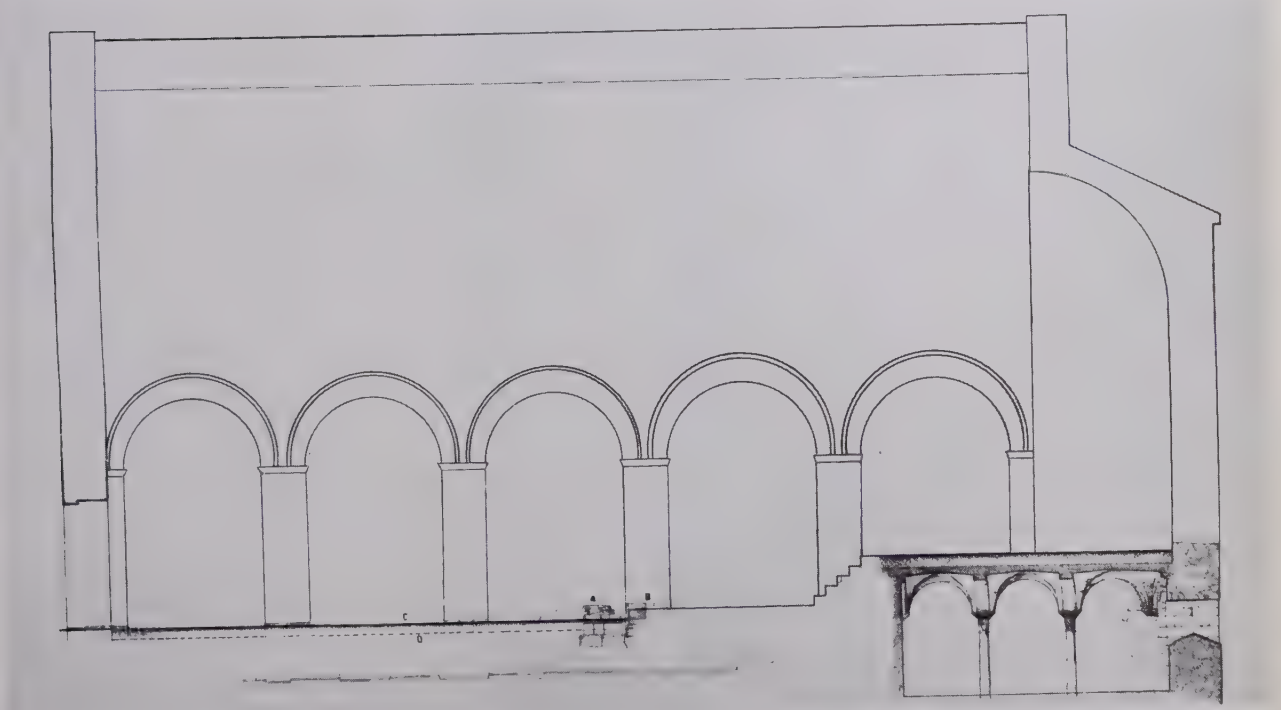


Fig. 8 – L'Impruneta – Sezione longitudinale della chiesa romanica, con la sicura posizione della cripta. Nel tozzo arco della facciata si notino i resti dell'ambone



Fig. 9 – L'Impruneta – Il capitello della colonna a sinistra dell'abside, ritrovata incorporata nella muratura del sec. XIV



Fig. 11 – L'Impruneta – Il capitello della colonna destra dell'abside. Si vedono chiaramente le ghiere degli archi al di sopra del pulvino



Fig. 10 – L'Impruneta – La cripta, come apparve dopo le prime ricerche. Nel fondo si vedono i muri di sostegno costruiti successivamente

Confortati da questi risultati si iniziarono le ricerche di tutto quel che restava e soprattutto si demolì quella che il Casotti chiamava " Muraglia nuova „ (*fig.* 10) che era poi un complesso formato da due muri ad angolo costituenti solo un basamento costruito per poter innalzare l'attuale parete di appoggio del tempietto della Croce. Nella stessa figura si vede al centro un rettangolo in muratura di mattoni; si tratta di una tomba anonima che abbiamo voluto conservare e che è stata ritrovata durante gli scavi per la ricerca dell'inesistente pavimento. Nella parte inferiore della colonna visibile a destra si è lasciato un vano coperto da uno sportello, aprendo il quale si vede la base della colonna stessa e si vede lo scavo circolare fatto a scalpello. Ora si sono sostituiti i muri di fondo con strutture in cemento armato e si è liberata così tutta la muratura absidale della cripta ritrovando un'altra colonna romanica incorporata in essi. Tutto il paramento in pietra bigia senza intonaco è assai ben conservato per tutte le pareti, le ghiere degli archi sono in blocchetti di tufo intonacato e le volte in mattoni per costola pure intonacati. I capitelli di tutte le colonne, rozzamente lavorati, hanno forma cubica, hanno grandi foglie agli angoli, alcuni; foglie più minute, altri (*figg.* 9, 11, 12); l'ultimo è ornato da una figura umana barbuta, come del resto, si trova in molte costruzioni consimili. Tutti sono sormontati da un pulvino quadrato, a faccie fortemente smussate, in cui poggiano gli archi a ghiera che sorreggono le piccole crociere. Le colonne non hanno la base in vista, ma sono infilate nel granito verde friabilissimo che costituisce in gran parte il sottosuolo dell'Impruneta e affiora con massi rotondeggianti; da questo, si può pensare che le colonne siano appartenute a qualche altro edificio e siano state poi riutilizzate. Non c'è dubbio sulla giustezza dell'affermazione che le colonne son sempre state così affogate nel masso, in quanto le ricerche fatte hanno proprio confermato l'assoluta inesistenza di un riempimento successivo

alla posa in opera delle colonne stesse o di un pavimento a livello più basso. Dietro ai muretti di rinforzo da noi abbattuti, si sono trovati resti di un pavimento di mattoni di grossa e rozza fattura poggiato anche esso sul masso all'altezza di circa mezzo metro al disopra della base delle colonne. Ciò rende la cripta assai angusta ma l'attuale pavimento di mattoni, da noi costruito, è stato mantenuto alla quota di quello antico. Per sorreggere la volta verso l'attuale ingresso, si è dovuta costruire, una colonna di cui si è trovato il foro di posa, e su di essa, per sincerità storica, si è incisa la data " 1953 „ in modo da non trarre in inganno eventuali ricercatori.

Della navatella destra non esistono tracce e si è solo ritrovata la fondazione dell'absidiola, di cui si è lasciata la forma nel pavimento, per poter ricomporne, almeno visibilmente, l'antica struttura (*fig.* 2). Non si è potuto accertare come fosse la copertura di questa navatella perchè per costruire il coretto della cappella della S. Croce nella destra dell'attuale chiesa, fu abbassato il primitivo piano del pavimento distruggendo la precedente muratura. I pilastri di sostegno degli archi, ritrovati nell'unica parete rimasta, della chiesa romanica, si prolungano fino al pavimento della cripta ma in essi non si sono notati elementi sufficienti per determinare quale fosse l'architettura di questa parte destra. Forse esisteva un ingresso laterale, denunciato da alcuni scalini visibili nella figura 5 e dalla forma delle murature che continuano in alto senza interruzione, lasciando intravedere anche la forma di una finestra. Questi documenti si sono lasciati così come si sono trovati e nelle pareti di questa ala si sono disposte alcune figure in marmo appartenenti ad un ambone romanico ritrovate in precedenti scavi e alcune formelle e cornici pure di marmo intarsiate che si suppone appartenessero allo stesso ambone (*figg.* 14, 15). È da notare la somiglianza sia delle figure che delle formelle, con l'ambone e con il pavimento della chiesa romanica di San Miniato alle Porte Sante in Firenze.

Una piccola finestra a doppio strombo è al fondo dell'abside centrale; ha forma rettangolare con architravatura piana e proporzioni più ampie rispetto alla finestra a feritoia ritrovata in alto nella parete destra della chiesa. Nell'abside, e antistante questa finestra, si è costruito un altare in pietra subbiata, assai semplice e che serve all'officiatura di questa parte della antica chiesa ove la tradizione vuole che sia avvenuto il ritrovamento della miracolosa immagine della Vergine col Bambino che ora si venera nella Basilica (*fig.* 13). Nulla si è fatto alla cella funeraria sulla sinistra, si è lasciata intatta per memoria storica e si è solo praticata una apertura per l'accesso, abbattendo la parete



Fig. 12 – L'Impruneta – Il capitello con la testa barbuta atteggiata al sorriso

tergale del primo loculo a destra. Altre chiese romaniche consimili e coeve a tre navate e di forma paragonabile a questa, oltre quelle citate nell'articolo del Bollettino



Fig. 13 – L'Impruneta – La cripta dopo il restauro. Si vede la colonna in primo piano con la data 1953 e quella in secondo piano dal capitello con la testa barbuta

d'Arte sopra menzionato, esistono nelle vicinanze dell'Impruneta anche a San Pietro in Bossolo (Tavarnelle Val di Pesa) S. Lazzaro a Lucardo, [5] S. Maria a Rosano (Pontassieve). In questa ultima trovasi una grandiosa cripta con belle colonne, capitelli e pulvini, assai ben conservata se pure da restaurare. All'Impruneta con il ritrovamento



Fig. 14 – L'Impruneta – Cornici di marmo lavorate a intaglio e al trapano



Fig. 15 – L'Impruneta – Formelle e figure appartenenti ad un ambone

totale della chiesa romanica, della cripta, [6] e anche di una antica sacrestia in parte affrescata, si spera di avere contribuito a chiudere finalmente una lunga discussione, che durava da secoli, tutta basata su supposizioni e che nessuno aveva avuto modo di far terminare con degli elementi positivi.

FERDINANDO ROSSI

1) FERDINANDO ROSSI, *La Basilica di S. Maria dell'Impruneta*, in *Bollettino d'Arte* del Ministero P. I., n. 1, gennaio–marzo 1950.

2) GIOVAMBATTISTA CASOTTI, *Memorie istoriche della Miracolosa Immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Giuseppe Manni, Firenze 1714, p. 41.

3) Sac. RAFFAELLO BIANCHINI, *L'Impruneta Paese e Santuario*. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1932, p. 10. (Nota).

4) N. UGO CECCHERINI, *S. Maria all'Impruneta – Notizie storiche*, Firenze, Tipografia Editrice A. Ciardi, 1890, p. 11.

5) FERDINANDO ROSSI, *Ritrovamenti in Toscana S. Lazzaro a Lucardo*, in *Palladio*, n. I–II gennaio–giugno 1956.

6) MARIO SALMI, *Chiese Romaniche della Campagna Toscana*. Milano, Electa Editrice 1958, p. 28.

RECENSIONI

M. BERNARDI, V. VIALE, *Alfredo D'Andrade. La vita, l'opera e l'arte*. Con prefazione di A. Peyron. Soc. Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti. Nuova Serie. Atti. Vol. III. Torino 1957, pp. 272, tavv. f. t. 174 (= 277 figg.), di cui 13 tavv. a colori.

Con affettuosa cura e con sentimento commosso gli illustri Autori dedicano questo studio alla vita e all'opera di Alfredo D'Andrade; studio che non solo onora la memoria d'un uomo di eletto ingegno e di singolari virtù, ma riscatta anche la grandezza d'un secolo — l'Ottocento — troppo sovente misconosciuto, sebbene la critica storica abbia tracciato con fatica la via per una rivalutazione. Chè il D'Andrade era nato nel 1839 e chiuse la sua laboriosa esistenza all'età di 76 anni, nel 1915; quando tramontava un modo di vivere e un determinato carattere di civiltà e di cultura. Figura di notevole interesse, sia nel suo profilo di artista, sia in quello d'indagatore appassionato e vivace, di restauratore, di architetto ma, sopratutto, nella sua personalità umana, nella sua probità morale, nell'attività inesausta, nell'essere presente dovunque un notevole problema di tutela di monumenti o di organizzazione di lavoro richiedesse il suo intuito, la sua esperienza, il suo consiglio. Sempre, ma moltissimo in questo caso, la biografia giovò alla comprensione dell'artista. Le vicende della vita, gli indirizzi successivi che assunse la sua pittura, i diversi cenacoli artistici del Piemonte e d'oltr'Alpe, i suoi rapporti con poeti e uomini di lettere spiegano molte cose. L'analisi della trattazione, che gli Autori fanno, dell'opera pittorica esula dal campo ristretto della nostra competenza; eppure il D'Andrade architetto e restauratore non si potrebbe comprendere isolandone questo solo suo aspetto, quasi fosse esclusivo. Assai spiccata è l'unità di manifestazioni del suo spirito. Altro punto essenziale è un duplice sentimento affettivo: l'origine sua portoghese e l'Italia, patria d'adozione. Nel presentarsi al re Vittorio Emanuele II scrisse un giorno su un foglio questi versi: "*Sono Alfredo D'Andrade — Architetto e pittore — Lusitano di nascita — Italiano di core*„. Quel suo incessante viaggiare, quel trascorrere dal Portogallo all'Italia, dalla Francia alla Svizzera, da Londra alla Germania renana, l'ansia inesauribile di conoscere intimamente e profondamente le architetture medioevali d'ogni paese, sono un segno del crescere e dell'ingigantirsi nel

suo animo di interessi molteplici per i monumenti, e del prevalere delle attitudini di studioso sulle innate e coltivate doti di pittore. Il fascino che su di lui esercitarono i castelli della Val d'Aosta va connesso ad un fondo di aspirazioni romantiche ed a tendenze di gusto neomedioevale, gusto vivo e diffuso allora in Piemonte, del quale le espressioni più note sono in letteratura la *Partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa (a. 1873) e nell'architettura la rievocazione della Rocca e del Borgo al Valentino, appunto, del D'Andrade.

L'opera sua fu complessa, e ricco di futuri sviluppi il suo retaggio. All'Accademia Ligustica in Genova fu allievo in architettura di G. B. Resasco (1799-1872), l'autore del progetto per il cimitero di Staglieno. C'era poi Michele Canzio (m. nel 1868), pittore e scenografo, decoratore e professore d'ornato. Fino dall'età di venticinque anni, alternando l'attività di pittore a quella d'indagatore e di ricercatore, cominciò a meditare intorno a un rinnovamento dell'artigianato, contro il cattivo gusto corrente, e a una riforma didattica per colpire il male alla radice. Frattanto ha un incarico da scenografo: deve raffigurare sulla scena del Teatro Carlo Felice la piazza del Commercio di Lisbona. Si dedica, nel 1867, alla trascrizione di manoscritti per una storia delle arti industriali. Organizza, nel '68, un'esposizione di arte e di artigianato all'Accademia Ligustica; s'impegna poi a fondo nel dibattito dei problemi dell'insegnamento dell'architettura. Lottò contro l'accademismo dell'Accademia, per proporre lo studio e la misurazione dal vero dei monumenti. Faceva testo allora l'Albertolli, che il D'Andrade bandì, e sostituì — nella scuola libera d'ornato — con nuovi modelli naturalistici (foglie vere invece di copie di foglie) e con esercitazioni dirette eseguite sui palazzi di Genova, misurati e disegnati nell'insieme e nei particolari — per l'architettura. Tra le letture preferite sembra vi fosse il *Cours d'antiquités monumentales* di Arcisse de Caumont. Il suo corso d'ornato nel 1869 fu accolto con entusiasmo dai giovani e dagli innovatori coraggiosi, e altrettanto avversato dagli accademici conservatori. Morto Michele Canzio nel '68, il D'Andrade aveva infatti offerto di fare egli stesso gratuitamente quell'insegnamento, e il Dufour, direttore dell'Accademia e aperto alle tendenze nuove, l'aveva accolto con favore. A proposito dei rapporti tra la didattica dell'architettura e gli indirizzi artistici dell'epoca, e circa quanto faceva in Francia Eugène Emmanuel Viollet Le Duc, gli Autori esprimono (pp. 68-69) alcune acute ed importanti osservazioni, una delle quali ci sembra degna di speciale meditazione: " Più che considerare lo spirito della tradizione antica per rielaborare forme nuove, è la forma antica che si prende ad esempio per instaurare una tradizione nuova „.

Al 1871 debbonsi riportare gli inizi dei due primi suoi riattamenti e restauri di castelli, quelli di Rivara, i cui lavori sono quasi terminati nel '75 e '77 e compiuti verso l'"83-'84. Le sue esperienze si accrescono: nell'artigianato o meglio nella pratica d'arte (cfr. il movimento inglese di William Morris, del Rossetti, del Ruskin); nel restauro (cfr. i castelli di Tagliolo e d'Issogne e una importante pagina di Giuseppe Giacosa sull'opera del Viollet Le Duc al castello di Pierrefond); nella scenografia (scene per le commedie di Giacosa).

Nel 1882 acquista per sè e durante trent'anni restaura il castello di Pavone Canavese. Giunto sulla quarantina, è membro di molte commissioni, e il suo parere è richiesto in ogni questione di qualche importanza. Dello stesso anno 1882 è la prima sua idea per il Borgo Medioevale di Torino al Valentino che fu inaugurato in occasione dell'Esposizione Generale Italiana, nel 1884. Ebbe un grandissimo successo, e giudizi entusiastici di Giuseppe Giacosa, Luca Beltrami, Camillo Boito, Francesco Carandini. Oltre il valore artistico intrinseco e quello di documentazione, il Borgo Medioevale ottenne anche lo scopo di suscitare vivace interesse per l'architettura piemontese del medioevo e ne nacque la costituzione del primo organo in Italia per la tutela del patrimonio artistico.

Bisogna ricordare che Ruggero Bonghi aveva istituito nel 1875 la " Direzione degli scavi e dei musei „ , trasformata nel 1881 da Guido Baccelli nella Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (cfr. C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*. Milano 1954, v. p. 63), e che il Beltrami organizzò gli uffici regionali di belle arti.

Dal 1883 al 1891 infatti fu " Reggente l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria „ e dal 1892 al 1915 fu " Architetto ingegnere direttore nell'Amministrazione Provinciale per l'Arte Antica „. Di questa attività, che precorre quella delle odierne Soprintendenze ai Monumenti, rimane memoria in una sua relazione a stampa, negli archivi d'ufficio e nella corrispondenza conservata dalla famiglia. In Torino s'interessò della pianta della città romana, della liberazione di Palazzo Madama, delle porte Decumana e Palatina, del teatro romano; curò il restauro di moltissimi edifici medioevali in Piemonte e in Liguria; studiò in particolare le antichità di Aosta. Dal 1889 al 1911 soggiornò a Firenze; fece parte — insieme con Luca Beltrami, Camillo Boito, Corrado Ricci, Giacomo Boni, Giuseppe Sacconi — del Consiglio Superiore per le Belle Arti e ne fu eletto Vice Presidente. Fu invitato in Svizzera con H. von Geymüller per decisioni sui lavori da compiere al castello di Chillon; evitò gravi errori nel restauro del Palazzo dei Priori a Perugia; avviò studi di restauro, che non potè compiere, per la Sagra di S. Michele in Val di Susa; diede un parere per le scuole d'arte industriale in Sicilia. Morto nel 1905 il Sacconi, rifiutò nobilmente di succedergli da solo nella direzione dei lavori del Vittoriano ed istituì invece una commissione. Intanto riscatta, restaura a sue spese e poi dona allo Stato il Castello di Fenis ! A Font'Alva, in Portogallo, crea una grande fattoria modello; la casa che vi costruisce s'ispira al Quattrocento piemontese. Progetta il padiglione del Piemonte — neogotico — all'Esposizione di Roma del 1911; restaura S. Antonio di Ranverso; si reca in Germania per studi e raffronti che possano giovargli nel restauro della Sagra; è a Milano per dare un parere in merito alle porte del Duomo: solo la morte tronca — in Genova nel 1915 — la sua attività !

La seconda parte del volume — il capitolo " L'opera e l'arte „ — è criticamente la più importante, perchè

gli Autori traggono le conclusioni del loro studio sul D'Andrade pittore, architetto, restauratore. Era egli contemporaneo di Otto Wagner, di Sullivan, di Gaudì, di Moser; l'Antonelli costruiva la Mole, Eiffel la torre, Mengoni la Galleria a Milano. Egli non si lasciò prendere dal desiderio di realizzare opere architettoniche nuove. Gli Autori ne danno questa spiegazione: la rinuncia si giustifica " sottolineando l'elemento preminente della *forma mentis* del D'Andrade: che è la passione della conquista culturale innestata sul temperamento artistico ,,. Viene poi esaminata la sua posizione nella teoria e nella prassi del restauro, la relativa sua prudenza, avuto riguardo all'epoca e alle circostanze, nei rifacimenti; la priorità in Italia di certe sue iniziative; il criterio oggi discutibile ma la scrupolosa " imitazione ,, dell'esempio lasciato illeso dai secoli; la sua opera " meno teorica, ma parallela ,, a quella di Camillo Boito e di Luca Beltrami; il completamento della torre romana di Aosta eseguito con la netta distinzione dei materiali adoperati; una concezione architettonica " pittorica ,, o " paesistica ,, che comporta l'imitazione ponderatissima, più che il ripristino.

Completano il volume un'ampia nota bibliografica, un catalogo dei dipinti e dei disegni conservati — grazie alla liberalità dei figli del D'Andrade — nel Museo Civico di Torino, copiosi indici sistematici e abbondanti illustrazioni riproducenti sia " dipinti e disegni di paesaggio ,, sia " disegni di monumenti e di costruzioni, di particolari architettonici e struttivi, di decorazioni, di mobili e di oggetti ,,. Questa seconda parte illustrativa — sono disegni eccellenti, tutti di alta qualità artistica — gioverà in special modo a chi s'interessi di storiografia del restauro, o di storia dell'architettura, di problemi di metodo, ed ha infine anche un indiretto valore documentario. Dobbiamo essere grati, oltre che al Bernardi ed al Viale, anche al figlio del D'Andrade, On. Ruy, che si è con atto munifico assunto l'ingente spesa della stampa del bel volume.

G. ZANDER

E. MANDOLESI, *Le torri di Cagliari. S. Pancrazio. L'Elefante.* Roma, Palombi Ed., 1958, pp. 32, figg. 34, rilievi 16 tavv. f. t.

In questo lavoro l'Autore, che dirige i rilievi e gli studi per il piano regolatore della città di Cagliari, premette alcuni cenni sull'antico ed attuale valore artistico e paesistico delle due trecentesche torri di S. Pancrazio e dell'Elefante nella composizione edilizia della città, quale si è venuta a determinare nei secoli, attraverso successivi insediamenti abitativi e l'ampliarsi e il mutare dei sistemi di fortificazione. Pertanto il Mandolesi ammonisce a non inserire " sia all'esterno che all'interno del vecchio nucleo storico, elementi che possano turbare la composizione volumetrica del profilo della vecchia città, che costituisce una delle caratteristiche principali di Cagliari. Furono forse sensibili a questi problemi, o piuttosto a sentimenti affettivi, i più alti magistrati della città quando — nel secolo XVI — impedirono l'attuazione di un progetto predisposto dal Marchese di Pescara, Don Ferdinando D'Avalos, per conto di Carlo V, che avrebbe comportato lo spianamento delle torri in ossequio ai nuovi principii dell'arte militare? Certo è che, se esse furono rispettate pur di fronte ad esigenze così difficilmente discutibili, a maggior ragione si ha oggi il dovere di rispettarne anche le condizioni di prospettiva.

Le note descrittive relative alle due torri — del 1305 quella di S. Pancrazio, del 1307 quella dell'Elefante — sono assai sobrie. Vengono riportate le epigrafi, riferite le misure e le particolarità architettoniche e costruttive, dati alcuni cenni bibliografici. Entrambe furono erette per desiderio del Comune di Pisa — che nei primi decenni del Trecento promosse organiche opere di difesa — e si conosce anche il nome dell'artefice, un Giovanni Capula, forse sardo. *Cefas huius fabrice opera sedula / arcitector optimus Joannes Capula / murarior(um)...* dice l'epigrafe della Torre S. Pancrazio; e l'altra, più brevemente: *...et Capula Joh(ann)es fuit caput magister.* Le due torri, alte l'una 34, l'altra circa 36 metri, hanno pianta quasi rettangolare, ma ciascuna è resa più atta alla difesa da un robusto nucleo murario, pure a pianta rettangolare, che ne sporge e si protrae per tutta l'altezza costituendo, con la parte retrostante, un'unico prisma. Verso l'interno della città — il quartiere di Castello — non avevano un lato di chiusura in muratura, ma si presentavano aperte, un tempo divise in ripiani da ballatoi in legno collegati da scale, in legno pur esse, che avevano stabile inizio solo a cominciare da una certa altezza. Solo più tardi al sistema ligneo dettato da note considerazioni di tecnica fortificatoria (vedi gli efficacissimi disegni illustrativi che, novant'anni or sono, pubblicò il Viollet Le Duc nel suo *Dictionnaire raisonné*, alle voci *Architecture militaire*, *Donjon*, e, specialmente, *Tour* (Tome IX^{e}, Paris 1868) e vedi inoltre tanti altri esempi di torri aperte verso la città nell'esemplare opera di BODO EBHARD, *Die Burgen Italiens*, 1916 in 6 volumi in folio), furono sostituiti muri e volte e le torri furono adibite prima a magazzini e poi, una, a carcere giudiziario. Verso la metà del secolo XIX il Conte Boyl fece aggiungere, sulla torre dell'Elefante, una merlatura in struttura che — per fortuna — si distingue bene per essere in tufo anzichè nella stessa pietra usata nel Trecento. La sua posizione è arbitraria e falsa, avuto riguardo alla funzione e alla tecnica dei beccatelli e dei piombatoi. Dionigi Scano, autore di una *Storia dell'arte in Sardegna*, al principio del nostro secolo diede inizio a una campagna di restauri che condussero alla demolizione dei muri e delle volte aggiunte, alla liberazione da taluni addossamenti, al ripristino delle strutture lignee in base all'osservazione di resti di mensole lapidee e di tracce d'incamerazione delle travi nella muratura.

Segue un'esauriente e completa documentazione fotografica e grafica, quest'ultima in grandi tavole ripiegate di rilievi architettonici.

G. ZANDER

(6251047) Ist. Pol. Stato P. V. – Aut. del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 – Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER

BOLLETTINO D'ARTE

Nel 1948 è stata ripresa — dopo un intervallo di dieci anni — la pubblicazione del " Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione „.
LA LIBRERIA DELLO STATO, che già fu editrice del " Bollettino „ dal 1931 al 1938 ne ha ripresa la pubblicazione con gli stessi intenti, con analoga veste tipografica e — annualmente — analoga mole in quattro numeri trimestrali di 96 pagine in carta patinata con più di cento illustrazioni ciascuno. La Rivista contiene ampi studi sulle recenti scoperte più notevoli e su opere d'Arte finora inedite di particolare importanza; parte di ogni fascicolo è dedicata ad un diffuso notiziario, adeguatamente documentato ed illustrato, circa l'attività degli uffici d'Arte italiani.

CONDIZIONI E PREZZI

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA L. 7.150 ESTERO L. 8.040	NUMERO SEPARATO	ITALIA (1) L. 2.000 ESTERO (1) L. 2.300	ANNATE ARRETRATE	ITALIA L. 8.000 ESTERO L. 9.000

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

La Rivista " Palladio „, fondata da Gustavo Giovannoni nel 1937, dopo alcuni anni di silenzio, ha ripreso col 1° gennaio 1951 le pubblicazioni, edita dalla LIBRERIA DELLO STATO, col proposito di rivolgersi ad un pubblico più ampio di storici, di critici, di artisti.
La Rivista in fascicoli trimestrali di 48 pagine in carta patinata, oltre contenere articoli originali ampiamente illustrati — riassunti anche in varie lingue — ha le seguenti rubriche: Rilievi di monumenti, Fonti storiche, Notizie e Commenti, Recensioni, Bollettino bibliografico.

CONDIZIONI E PREZZI

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA L. 3.580 ESTERO L. 5.000	NUMERO SEPARATO	ITALIA (1) L. 1.000 ESTERO (1) L. 1.400	ANNATE ARRETRATE	ITALIA L. 4.000 ESTERO L. 6.000

BOLLETTINO

DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

Dal 1950 questa Rivista si è assunto il compito di portare alla ribalta e discutere la vasta problematica del restauro: in sede teorica con una attenta analisi ed un preciso riconoscimento dei principî che reggono le operazioni di restauro; in sede pratica con lo studio dei problemi materiali di restauro e la loro esemplificazione in casi tipici.
I fascicoli — trimestrali, in carta patinata, molto largamente illustrati — prevedono, oltre agli articoli, una serie di Contributi, un Notiziario e Recensioni varie.

CONDIZIONI E PREZZI

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA L. 3.580 ESTERO L. 6.000	FASCICOLO DOPPIO	ITALIA (1) L. 2.000 ESTERO (1) L. 4.000	ANNATE ARRETRATE	ITALIA L. 5.000 ESTERO L. 7.000

(1) Per spese di spedizione, bolli e tasse aggiungere il 10%.

Le richieste per abbonamenti, fascicoli ed arretrati debbono essere indirizzate alla LIBRERIA DELLO STATO - ROMA - Piazza G. Verdi, 10